

CALONARANG

Ajaran Tersembunyi di Balik Tarian Mistis

Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 19 Tahun 2002 Tentang Hak Cipta

Lingkup Hak Cipta

1. Hak Cipta merupakan hak eksklusif bagi Pencipta atau Pemegang Hak Cipta untuk mengumumkan atau memperbanyak ciptaannya, yang timbul secara otomatis setelah suatu ciptaan dilahirkan tanpa mengurangi pembatasan menurut perundang-undangan yang berlaku.

Ketentuan Pidana

Pasal 72

1. Barang siapa dengan sengaja melanggar dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam pasal 2 Ayat (1) atau Pasal 49 Ayat (1) dipidana dengan penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 5.000.000,00 (lima juta rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran hak cipta atau hak terbit sebagai dimaksud pada Ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

CALONARANG

Ajaran Tersembunyi di Balik Tarian Mistis

DR. KOMANG INDRA WIRAWAN, S.SN., M.FIL.H.

Diterbitkan Oleh:

BALI WISDOM

CALONARANG

Ajaran Tersembunyi di Balik Tarian Mistis

Penulis: Dr. Komang Indra Wirawan, S.Sn., M.Fil.H

Editor: I Ketut Sandika

Copyright © Bali Wisdom, 2019

Hak cipta dilindungi undang-undang

All rights reserved

ISBN: 978-602-50651-3-2

Cetakan I: Maret, 2019

Dicetak Oleh:

PT. Japa Widya Duta

www.japa.id

0819 1300 8000

DITERBITKAN & DIDISTRIBUSIKAN OLEH:



BaliWisdom

WWW.BALIWISDOM.COM

JLN. SEDAP MALAM, SANUR KAJA, DENPASAR, BALI

0881 900 8000 | 081 95 900 8000

Pengantar Penulis

Angayubagia, buku ini terbit tepat pada waktunya dan sesuai dengan yang diharapkan. Adapun buku ini adalah hasil dari penelitian saya tentang Pementasan Dramatari Calonarang di Kota Denpasar untuk meraih gelar doktor ilmu agama IHDN Denpasar. Jadi, selama ini saya melihat bahwa banyak hasil penelitian berhenti hanya sebatas riset dan tersimpan di ruang perpustakaan. Tetapi saya bermaksud membukukan hasil karya penelitian bertahun-tahun ini, sehingga menjadi buku agar dapat dikonsumsi publik. Selain itu, saya melihat sangat minim sekali literatur buku yang menjelaskan tentang Calonarang, baik dalam konteks seni pementasan, filsafat dan pengetahuan mistiknya. Berangkat dari hal itu, tujuan saya membukukan karya ini adalah untuk menambah kasanah pengetahuan masyarakat berkaitan dengan Calonarang.

Calonarang sendiri merupakan objek yang sangat menarik untuk dikaji dan ditelaah, baik dari kajian seni, teologi dan estetika keindahan. Sebab selama ini paradigma umum memandang bahwa Calonarang sering dihubungkan dengan hal-hal yang menyeramkan dan berhubungan dengan praktik mistik gaib. Padahal, Calonarang mencakup keseluruhan dari aspek pementasan seni, ritual dalam praktik beragama, dan pastinya berhubungan dengan ruang sakral yang bernafaskan

magis. Berdasarkan atas hal tersebut buku Calonarang ini dihadirkan untuk menambah wawasan kasanah literasi tentang Calonarang secara komperensif.

Calorang dalam buku ini boleh dikatakan sesuatu yang disajikan secara utuh dan lengkap yang berhubungan dengan struktur pementasan, teologi Calonarang dan makna estetika Calonarang. Struktur pementasan Calonarang mengacu pada teks sastra Calonarang, dan teologi pementasan Calonarang berhubungan dengan ritus Durga sebagai *Panyomnya* atau penetralisir segala hal yang berhubungan dengan kosmos (Bhuwana Alit dan Bhuwana Agung). Dalam aspek makna, Calonarang merupakan pementasan yang berhubungan dengan pergumulan ideologi Durga sebagai bentuk *Krura* atau peleburan segala hal yang berhubungan dengan energi *merana* atau negatif yang terjadi dalam dimensi lapisan kosmos.

Untuk lebih jauhnya, para pembaca dapat mengetahuinya dalam buku ini. Terimakasih saya ucapkan kepada tim Bali Wisdom yang telah menjadikan karya ini dalam bentuk buku. Dan, terimakasih pula kepada semua pihak yang berhubungan dengan suksnya penelitian ini, seperti Promotor, Kopromotor, Dewan Penguji penelitian ini, dan segala pihak yang menjadikan terselesaikannya penelitian ini hingga menjadi buku. Terimakasih pula kepada keluarga besar Gases Bali yang telah mendukung segala kegiatan yang berhubungan dengan pementasan dramatari Calonarang. Terimakasih pula yang tidak terhingga kepada editor dari buku ini I Ketut Sandika yang mengantarkan karya ini layak diterbitkan dalam bentuk buku. Terimakasih pula saya ucapkan kepada IKIP PGRI Bali, UKM Seni IKIP PGRI Bali, dan semua komponen yang terlibat dalam kajian ini.

Terimakasih tidak terhingga kepada Ibu Putri Suastini Koster dan Bapak Rai Mantra yang sudah berkenan memberikan sekapur sirih berkenaan dengan terbitnya buku ini. Ucapan terimakasih kepada semua pihak yang tidak dapat saya sebutkan satu persatu, tanpa semuanya karya ini tidak akan pernah terlahir, dan bisa ada dihadapan pembaca yang budiman.

Om Santih, Santih, Santih Om

Denpasar, Pebruari 2019

Penulis

Pengantar Editor

Ong Swastyastu

Ong Awingnamastu

Mengedit hasil penelitian ini menjadi sebuah buku adalah berkat Hyang Bhatari, sebab dengan mengedit saya dapat menelusuri lebih jauh tentang Calonarang dalam konteks seni pertunjukkan. Calonarang sendiri adalah tema sentral yang selalu dihubungkan dengan hal-hal yang mistik dan gaib. Pun demikian tema yang selalu diceritakan dalam ruang sosial, dan dipergunjingkan selalu diperbincangkan sepak terjang Janda Girah yang disebut Ni Calonarang.

Pada awalnya saya meragukan akan naskah ini untuk layak diterbitkan, mengingat judul seni pementasan dramatari Calonarang. Tetapi, saya coba membacanya, dan justru semakin menarik dan mendalam, sehingga saya putuskan mengeditnya menjadi buku yang layak dibaca. Ternyata, dalam buku ini Calonarang tidak saja dibahas dalam seni pementasannya, tetapi juga mencakup struktur pementasan, aspek estetika Hindu dan teologi Hindu yang menjadikan penelitian ini layak untuk dibaca oleh semua kalangan.

Pada pendahuluan, buku ini *mengkritisi seni pementasan Dramatari Calonarang yang sudah bergeser dari pakem*. Sebagai kesenian sakral yang memiliki fungsi penting dalam ritual keagamaan, belakangan justru dijadikan ajang kontestasi yang mengarah pada hal-hal di luar pakem dari pementasan Calonarang. Menarik dalam pendahuluan, penulis menyajikan kritik terhadap pementasan Calonarang yang hanya menonjolkan *pengundangan* dan *bangke-bangkean*. Bahkan

konon ada pementasan Calonarang jauh dari pakem pementasan, sebab hanya menonjolkan *Bebondresan*.

Memang di sini penulis menunjukkan kegelisahannya, sebab sebagai praktisi tentu mengetahui bahwa pementasan dramatari Calonarang sebaiknya dipentaskan secara utuh yang mengacu pada sumber sastra. Dalam sastra Lontar Calonarang dan Serat Calonarang, jelas ada beberapa bagian cerita yang sering dijadikan lakon pementasan. Tetapi, dalam pementasan alur cerita tidak sepenuhnya dipentaskan, sehingga pementasan Calonarang hanya akan menjadi panggung kegaiban yang dibalut dengan aroma menyeramkan. Padahal, dalam pandangan saya dan diamini penulis bahwasanya pementasan Calonarang adalah pementasan yang menunjukkan keutuhan dari sebuah narasi estetik yang terhubung dengan teologi Hindu yang bernafaskan Tantrik.

Menariknya, asumsi saya nampaknya direkam dengan baik oleh penulis, sehingga kajian ini diarahkan penulis pada kajian teo-estetik-mistik Calonarang yang jarang ada kajian mengkhusus berkenaan dengan ini. Oleh karena itu, kajian ini sangat layak dipublikasi dan dihadirkan dihadapan ruang pembaca, sehingga menambah kasanah ilmu tentang apa itu Calonarang. Apakah hanya sekadar mitos, sejarah, karangan atau cerita yang mewakili sisi perempuan yang teralienasi oleh dominasi laki-laki. Entah apapun, yang jelas Calonarang menarik selalu diwacanakan, baik dalam pementasan dan kajian teo estetik mistiknya.

Dalam buku ini disajikan dengan amat baik, tentang pementasan Calonarang sebagai perhelatan daya kesan estetik yang dapat memunculkan *bhava* atau getaran *rasasvada* (getaran rasa) yang berpuncak pada *brahmasvada* (getaran ketuhanan). Dalam pementasan Calonarang ada enam rasa (Sadrasa) yang dicampur menjadi sebuah pementasan yang dapat memainkan rasa sedih, marah, kecewa, kegembiraan, benci, dan sisi romantismenya. Semua rasa itu dibawa ke dalam

ruang *ramnya* (rame/keramaian), dan sesungguhnya Calonarang yang *sakti* ada pada titik jeda (*suwung*), ketika kita mengerti makna dibalik *ramya*. Artinya, leluhur Bali memberikan pesan melalui pementasan Calonarang, bahwa *sakti* yang sesungguhnya adalah ketika kita bisa berada pada inti dari keramaian, yakni *suwung* itu.

Kemudian dalam upaya kita berada pada inti dari *ramya*, maka sengaja kemurkaan dihadirkan yang mewakili sisi Ni Calonarang yang tiada lain adalah penggambaran dari Bhatar Durga yang sedang *krura*. Buku inipun menjawab dengan sajian khas selera Tantra berkenaan dengan makna teologi yang ada dalam pementasan Calonarang. Secara makna teologis, pementasan Calonarang adalah tarian persembahan kepada Durga sebagai simbolisasi sakti atau energi peleburan dalam prosesi penataan kehidupan yang lebih baik. Sebagaimana hokum alamnya, bahwa kebaikan pastinya didahului dengan peleburan, seperti besi karat untuk menjadi perhiasan bagus hendaknya dilebur terlebih dahulu.

Dalam buku ini Anda akan disajikan konsep Panca Kertya Sakti, Panca Durga dan bagaimana pementasan Calonarang dapat me-*nyomya* Bhuwana Agung dan Bhuwana Alit, sehingga harmonis. Pada akhirnya, saya selaku editor mengucapkan terimakasih kepada penerbit Bali Wisdom dan khususnya penulis, semoga ke depannya dapat menghasilkan karya-karya baru, sehingga Cakra Jnana dapat diputar dalam kehidupan ini.

Ong Rahayu

Editor

Sekapur Sirih

IBU GUBERNUR BALI

Om Swastyastu

Bali memiliki kasanah sastra yang beragam dan banyak mengandung nilai di dalamnya. Salah satu karya sastra yang masih banyak dijumpai adalah Lontar Calonarang yang menyajikan kisah Ni Caloarang sebagai Walu Nata Ing Dirah, yakni ratunya janda di negeri Dirah. Menariknya, teks tersebut semakin marak dipentaskan dalam bentuk pementasan dramatari Calonarang, baik dalam ruang sakral dan profan.

Hal ini semakin membuktikan bahwa leluhur kita di Bali memiliki kejeniusan yang tinggi. Mereka tidak saja memahami teks kesusasteraan, tetapi menuangkan isi teks ke dalam lakon-lakon tertentu. Tentunya dengan tujuan agar pesan-pesan apa yang ada dalam teks terwakili dan sampai kepada penikmat.

Saya menyampaikan apresiasi yang mendalam kepada penulis Komang Gases dan editor I Ketut Sandika serta penerbit Bali Wisdom yang serius menggarap karya ini, sehingga dapat dibaca oleh publik. Calonarang sendiri merupakan tema yang menarik dan dipenuhi dengan misteri, sehingga literatur dalam bentuk buku sangat jarang dijumpai, dan hadirnya buku ini sedikit tidaknya misteri Calonarang mulai sedikit terungkap.

Saya sendiri mengamati bahwa Calonarang, baik dalam teks dan pementasannya, merujuk pada konsep Rwa Bhineda, yakni dualitas yang berbeda tetapi tidak bertentangan. Dualitas tersebut diwakili oleh Ni Caloarang dan Mpu

Beradah sebagai simbolisasi dualitas yang selalu berdampingan. Simbol dari mistisisme ke-Bali-an yang merepresentasikan aspek hitam-putih, kiri-kanan, Siwa-Sakti, dan Bapa Akasa-Ibu Pertiwi yang memang tidak ada saling menggungguli antara keduanya.

Oleh karena itu, akhir dari pementasan dramatari Calonarang tidak ada menang-kalah, dan hal tersebut adalah pesan bijak bagi kita untuk berada diantara dualitas sebagai jalan tengah (*Madyama Marga*), sehingga kita dapat melihat secara utuh semua sisi kehidupan. Pesan abadi dari leluhur Nusantara, dan Bali untuk kita menyelami dualitas, sehingga tidak ada lagi nampak perbedaan keduanya. Hal inilah yang mencoba dimunculkan dalam buku ini, sehingga karya ini layak diapresiasi sebagai karya terbaik yang saya rekomendasikan untuk dibaca oleh berbagai kalangan.

Sekali lagi saya mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya atas karya ini, semoga dengan memahami makna dari pesan yang disampaikan dalam buku ini kita semua dapat “*Nangun Sad Kerthi Loka Bali*”, sehingga benar-benar terwujud hubungan harmonis antara manusia dengan manusia, alam dan Tuhan.

Om Santih, Santih, Santih

Denpasar, Februari 2019

Ni Putu Putri Swastini Koster

Sekapur Sirih

WALIKOTA DENPASAR

Om Swastyastu

Rasa *angayubagia* atas terbitnya buku ini, dan saya mengapresiasi sekali buku dengan tema budaya religius dan sastra yang sangat jarang kita temukan. Terlebih buku dengan tema Calonarang yang berhubungan dengan makna ketuhanan, keindahan dan budaya.

Calonarang sendiri begitu populer di kalangan masyarakat Hindu di Bali dan Jawa. Khususnya di Bali, Calonarang lebih populer dilihat dari pementasannya. Pementasan kesenian apapun yang mengambil tema Calonarang pasti diminati dan menjadi tontonan yang menarik. Di Kota Denpasar sendiri ada banyak *seka-seka* kesenian dan seniman serta praktisi Calonarang yang begitu eksis mementaskan kesenian Calonarang, baik klasik dan *anyar*.

Tentu dengan hadirnya buku ini, diharapkan akan menjadi referensi bagi para pelaku seni Calonarang agar mereka tidak lepas dari pakem pementasan. Belakangan, banyak terjadi pergeseran-pergeseran dalam pementasan yang menyebabkan pementasan Calonarang kehilangan identitas budaya sastra yang sesungguhnya mesti merujuk pada teks Calonarang.

Hal yang penting juga adalah merealisasikan makna budaya agama Hindu yang terkandung dalam teks sastra Calonarang dan pementasan yang mengambil lakon Calonarang, sehingga bisa meneguhkan jati diri orang Bali sebagai orang yang berbudaya. Makna keindahannya juga perlu direalisasikan dalam kehidupan dan bermasyarakat, sebab

antara seni dengan budaya adalah satu kesatuan yang saling melengkapi dan sebagai spirit orang Bali dalam melakukan praktik-praktik beragama Hindu di Bali.

Dalam buku ini semua itu disajikan dengan baik. Tafsir berkenaan dengan pementasan dramatari Calonarang bukanlah sesuatu yang mudah dilakukan. Tetapi, dalam buku ini tersaji hal itu, dan tentu saya mengapresiasinya, baik kepada penulis Komang Gases, editor I Ketut Sandika dan Bali Wisdom selaku penerbit. Semoga karya ini benar-benar bisa menjadi inspirasi bagi orang-orang untuk mencintai kebudayannya sehingga sadar betapa kayanya Bali dengan berbagai wujud kebudayaan yang dimiliki.

Om Santih, Santih, Santih Om

Denpasar, Februari 2019

Ida Bagus Rai Dharma Wijaya Mantra

Daftar isi

<i>Pengantar Penulis</i>	<i>v</i>
<i>Pengantar Editor</i>	<i>viii</i>
<i>Sambutan Ibu Gubernur Bali</i>	<i>xi</i>
<i>Sambutan Walikota Denpasar</i>	<i>xiii</i>
<i>Daftar Isi</i>	<i>xv</i>

BAGIAN PERTAMA:

SEKILAS TENTANG PEMENTASAN

DRAMATARI CALONARANG	2
----------------------------	---

BAB 1:

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG YANG

BERGESER	3
-----------------------	----------

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG	10
---------------------------------------	----

AJARAN SPIRITUAL DAN ESTETIKA HINDU	13
---	----

BAGIAN KEDUA:

STRUKTUR PEMENTASAN DRAMATARI

CALONARANG	16
------------------	----

BAB 2 STRUKTUR PEMENTASAN CALONARANG..... 17

TENTANG LAKON DRAMATARI CALONARANG	20
--	----

<i>Lakon Kautus Larung</i>	33
----------------------------------	----

<i>Lakon Perkawinan Mpu Bahula/Bahula Duta</i>	35
--	----

<i>Lakon Ngeseng Waringin</i>	37
-------------------------------------	----

<i>Lakon Katundung Ratna Manggali</i>	40
---	----

<i>Lakon Ambekin Kawisesan</i>	41
--------------------------------------	----

AKTOR	43
-------------	----

<i>Walu Nateng Dirah atau Matah Gede</i>	46
<i>Patih Taskara Maguna (Pandung)</i>	53
<i>Patih Madri</i>	55
<i>Diah Ratna Manggali</i>	58
<i>Condong</i>	60
<i>Penasar</i>	61
<i>Barong</i>	63
<i>Rangda</i>	68
<i>Bondres</i>	74
<i>Sisya Walu Nateng Dirah</i>	74
 GAMELAN PEMENTASAN DRAMATARI	
CALONARANG	79
 KOSTUM	86
<i>Kostum Matah Gede</i>	88
<i>Kostum Rangda</i>	96
<i>Kostum Patih Taskara Maguna/ Pandung</i>	90
<i>Kostum Penasar</i>	95
<i>Kostum Rangda</i>	95
<i>Kostum Sisya Calonarang</i>	98
 DEKORASI	99
<i>Langse</i>	102
<i>Tedung</i>	104
<i>Punyan Gedang (baca pohon papaya)</i>	104
<i>Tingga</i>	105
<i>Lelontek atau Umbul-Umbul</i>	106
<i>Punyan Bingin</i>	106
 LIGHTING	107
ARENA	110
SOUND SYSTEM	114
PEMENTASAN CALONARANG	116

<i>Pra/ Sebelum Pementasan</i>	<i>118</i>
<i>Awal Pementasan.....</i>	<i>125</i>
<i>Penyajian Lakon dan Puncak Pementasan</i>	<i>127</i>
a) Adegan Matah Gede	128
b) Adegan Madri.....	129
c) Adegan Matah Gede-Madri	130
d) Adegan Pangerehang Calonarang.....	131
e) Adegan bondres.....	131
f) Adegan Pengundangan	132
g) Adegan Taskara Maguna.....	133
h) Adegan Pertarungan Calonarang melawan Taskara Maguna	133
<i>Akhir Pementasan.....</i>	<i>136</i>

BAGIAN KETIGA:

ASPEK-ASPEK TEO-ESTETIKA HINDU DALAM

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG	137
RAMÉ / RAMYA	141
SUWUNG	158
MAGIS.....	166
SAKRAL	180
SAKTI	198
AÉNG.....	207
HARMONIS.....	221
EFEK PSIKOTEOESTETIKA RWA BHINEDA DALAM PEMENTASAN CALONARANG.....	237

BAGIAN KEEMPAT:

IMPLIKASI TEO-ESTETIKA HINDU DALAM

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG	245
IMPLIKASI TERHADAP REALIASASI KEKUATAN	
PAÑCA KṚTYA ŚAKTI	253
<i>Srsti Śakti</i>	255
<i>Sthiti Śakti</i>	263

<i>Samhara Śakti</i>	269
<i>Anugraha Śakti</i>	280
<i>Tirobhawa Śakti</i>	319
<i>Realisasi Kekuatan Pañca Durga</i>	289
 IMPLIKASI PENGUATAN TERHADAP KONSEP RWA BHINEDA (KIWA TENGEN)	 305
 IMPLIKASI TERHADAP KONSEP MANDALA, YANTRA, MANTRA DAN MUDRA DALAM PEMENTASAN	 323
 MANDALA DALAM PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG.....	 326
YANTRA.....	333
MANTRA.....	345
MUDRA	348
<i>Posisi Jari Ngaruji atau Abhaya Mudra</i>	351
<i>Posisi Jari Nyigit/Nyitsit atau Jñana Mudra</i>	353
<i>Posisi Jari Ngawawa atau Śiwa Lingga Mudra</i>	354
<i>Posisi Jari Nyumput atau Samanahuti Mudra</i>	355
<i>Posisi Jari Manganjali atau Sangka Mudra</i>	356
<i>Posisi Jari Nuding atau Perthiwi Mudra</i>	357
<i>Posisi Jari Ngeregep atau Dhyana Mudra</i>	357
<i>Posisi Jari Ngebat atau Japa Mudra</i>	359
 IMPLIKASI TERHADAP PEMAKNAAAN SANDINING LANGO/SANTARASA.....	 360
 IMPLIKASI TERHADAP JALAN KELEPASAN	 367
 REFLEKSI PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG.....	 375

TEMUAN PENELITIAN.....	379
PENUTUP DAN SARAN.....	381
END NOTES.....	385
DAFTAR PUSTAKA.....	394
 LAMPIRAN 1: UCAP-UCAP.....	 404
LAMPIRAN 2: FOTO & DOKUMENTASI.....	409
 TENTANG PENULIS.....	 429
TENTANG EDITOR.....	430

Bagian Pertama

SEKILAS TENTANG PEMENTASAN
DRAMATARI *CALONARANG*

BAB 1

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG YANG BERGESER

Masyarakat Hindu di Bali tidak dapat memisahkan diri mereka dari adanya ritual, tradisi, adat dan kebudayaan yang menarik untuk dikaji. Hal tersebut, menjadikan Bali dari zaman dahulu memiliki magnet yang kuat dengan latar belakang kehidupan masyarakat yang religius. Berkenaan dengan hal itu, banyak para peneliti Barat menjadikan Bali sebagai objek kajian, dan pusat studi yang layak diesplorasi sebagai pusat peradaban religi, tradisi dan kebudayaan yang hingga kini tetap eksis.

Eksistensi tradisi dan budaya tersebut berangkat dari adanya komunitas tradisional. Komunitas tradisional tersebut adalah sebuah republik yang tertutup dan mencukupi diri sendiri¹. Dalam komunitas tradisional itu semua pertunjukkan dilakukan, dan menampilkan sebuah perjamuan dari berbagai bentuk kebudayaan sehingga memunculkan kebudayaan dan religi yang khas. Pandangan lain menyatakan, bahwa Bali dideskripsikan sebagai aquarium yang indah, dan terbuka dengan segala hal². Keterbukaan tersebut dilandasai oleh keyakinan religi yang kuat sehingga tradisi dan kebudayaan tidak dapat dipisahkan dari kontestasi religiusitas Hindu.

Komunitas tradisional tersebut diperkuat dengan pendekatan keagamaan dan praktik keberagamaan yang kuat. Demikian pula dipayungi hukum adat tradisional sehingga membuat masyarakat berada dalam ketaatan yang matang. Ketaatan tersebut tidak saja dalam bentuk perilaku tetapi taat dalam konteks menjaga tradisi, adat, seni dan budaya. Selain itu, adanya keyakinan dari masyarakat Hindu di Bali bahwa segala yang dilakukan tidak lain merupakan persembahan. Persembahan yang dilakukan tentunya kepada *Ista-Devata* yang banyak sesuai dengan manifestasi yang diwujudkan dalam setiap profesi masyarakat. Keyakinan tersebut selalu tumbuh berangkat dari sebuah ide-ide religius, dan agama Hindu menjadi spirit serta penentu jalannya ritus (*yajña*). Sejalan dengan itu, masyarakat Bali beserta dengan komunitas tradisionalnya adalah kekuatan yang tidak terpatahkan mengenai konsep sosial yang sangat religius, dan sangat kuat pengaruh Hindunya pada orang Bali³. Agama Hindu mendominasi kehidupan, menyerap dan menyatukan masyarakat serta menentukan ritus maupun upacara-upacara serta pertunjukkan seni religi dari masing-masing personal, masyarakat dan kelompok lainnya.

Agama Hindu dapat dikatakan memiliki otoritas yang kuat terhadap segala bentuk aktivitas dan praktik keberagamaan yang dilakukan oleh masyarakat Bali. Agama Hindu selalu memberikan pengaruh dan spirit (baca: roh atau jiwa) terhadap segala aspek kehidupan, tidak terkecuali bentuk-bentuk kearifan lokal yang tumbuh dan berkembang. Pengaruh tersebut memberikan sebuah penguatan terhadap keyakinan masyarakat bahwa segala bentuk aktivitas adalah pengorbanan (*yajña*). Oleh karena itu, aktivitas apapun yang dilakoni oleh orang Hindu Bali tidak lain adalah ber-*yajña*, yakni sebuah pengorbanan dan persembahan kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Persembahan tersebut diejawantahkan dalam bentuk ritus *yajña*

yang wajib dilakukan dan ditujukan kepada *Hyang Dewata* sebagai penghuni segalanya karena sudah memberikan karunia berupa kemakmuran dan kehidupan. Tidak hanya demikian, pementasan kesenian pun diyakini sebagai persembahan kepada *sarwa Dewata* yang dianggap sebagai pemberi perlindungan, kemakmuran, keselamatan dan kehidupan. Kesenian berupa pertunjukan dan pementasan tarian, baik sakral dan profan yang dilakukan oleh seniman dan orang Bali khususnya tidak lain merupakan persembahan kepada Tuhan sebagai sumber dari segala keindahan⁴.

Ada beberapa jenis pementasan kesenian di Bali yang selalu berhubungan dengan pemujaan atau ritus *yajña*. Masyarakat Hindu di Bali memiliki keyakinan yang kuat, bahwa melalui pementasan seni tersebut Dewata yang dipuja terpuaskan sehingga memberikan berkah dan karunia. Selain memberikan karunia, diyakini pula Dewata akan memberikan energi spirit (*taksu*) pemuja dan pelaku pementasan. Dengan demikian dapat dikemukakan bahwasanya pementasan seni merupakan media untuk melakukan pemujaan terhadap Tuhan sehingga pemuja dan pelaku seni mendapatkan getaran spiritual (*bhava*)⁵. Mendapat getaran tersebut tidak saja melalui pementasan kesenian sakral tetapi getaran dapat pula didapat melalui pementasan seni yang bersifat profan. Hal tersebut dikarenakan setiap pementasan seni tidak dapat dilepaskan dari aktivitas ritus dan pemujaan yang ditujukan kepada *Ista-Devata* yang dianggap memberikan spirit (*taksu*) atau kekuatan *magis*. Oleh karena itu, banyak para seniman pementasan seni di Bali sangat percaya dengan kekuatan transformatif *taksu* atau *magis* dalam setiap pementasan. *Taksu* merupakan energi puncak yang bersumber dari Tuhan yang diperoleh melalui berkesenian, olah spiritual maupun ritus upacara⁶. Kekuatan puncak ini muncul dalam dunia seni pementasan dan sejenisnya yang memberikan rasa keindahan (*langö*). Rasa keindahan ini secara tidak

langsung dapat memberikan harmoni (keseimbangan) hidup. Spirit yang terpancar dari pementasan kesenian sakral secara fungsional dapat difungsikan sebagai *penyomya* (penyucian) *sekala-niskala*⁷. Dalam artian, kekuatan *niskala* yang abstrak dikonkretkan melalui pementasan seni sehingga kedua dimensi alam tersebut tersucikan.

Pementasan kesenian yang jelas-jelas menunjukkan pergumulan atas kekuatan spirit (*taksu*) atau *magis* yang bersifat *niskala*, yakni pementasan dramatari *Calonarang*. Dramatari *Calonarang* sering dipentaskan dalam setiap *event* ritus *yajña* di Bali, dan menjadi sebuah pelengkap upacara sehingga upacara *yajña* dapat berjalan dengan baik. Pementasan dramatari *Calonarang* sangat lazim mempertontonkan aspek spirit kegaiban yang *magis*, dan masyarakat Hindu di Bali meyakini kekuatan tersebut muncul dari *Ida Bhatara* melalui wujud *Barong* dan *Rangda* serta simbol suci lainnya. Dalam pandangan teori religi, kekuatan tersebut dianggap maha dahsyat, yakni kekuatan Tuhan yang abadi⁸. Berkenaan dengan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* dalam setiap upacara *yajña* di Bali merupakan salah satu piranti kesenian yang sakral sebagai media penyucian alam *sekala-niskala*. Namun demikian, umumnya masyarakat Bali memiliki paradigma tradisional bahwa *Calonarang* adalah tokoh mitologi yang identik dengan ilmu hitam (*black magic*). Masyarakat tradisional Bali sering mengkaitkan *Calonarang* dengan ilmu hitam dan *aji pengleakan*⁹. Kendati demikian, pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan sebagai pertunjukan sakral. Kesakralan tersebut terlahir dari sebuah keyakinan religius, bahwa *Calonarang* tidak lain adalah tokoh simbolik dari citra *Dewi Uma* yang berekspansi menjadi *Dewi Durga* yang menyeramkan.

Dalam teologi Hindu, *Dewi Durga* adalah manifestasi *Dewi Uma*, *sakti* dari *Dewa Śiwa*. *Dewi Durga* dalam ikonografi Hindu digambarkan dengan sosok yang menyeramkan dan sedang marah¹⁰. *Bhatari Durga* memiliki tiga aspek, dan *Kali* (*Bhairavi*) adalah salah satu aspek yang menyeramkan¹¹. Mata mendelik, lidah menjulur, dan ada taring panjang serta susu yang memanjang. Kemudian citra tersebut diwujudkan dalam sosok *Rangda*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *Rangda* mewakili *Śakti* (*Dewi Durga*) dalam aspek *Bhairavi* yang merupakan citra dari *Calonarang*. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan kesenian yang sakral karena di dalamnya ada kecenderungan religius yang kuat.

Belakangan ini pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar boleh dikatakan jauh dari pakem dan pemaknaan tersebut. Pementasan dramatari *Calonarang* dalam setiap perayaan ritus hanya bersifat *euforia* (semarak), dan banyak ditemui hanya bersifat hiburan yang sekuler. Bahkan pementasannya pun terkadang tidak sesuai dengan narasi teks *Calonarang* yang ada di Bali. Menjadi sebuah ironi, pementasannya lebih kepada penonjolan pada bagian *bangke-bangkean*, *bebondresan*, dan *pengundang-ngundang* yang notabene lebih kepada pertunjukan *kawisesan*.

Pementasan dramatari *Calonarang* secara keseluruhan adalah pentas seni sakral yang menarasikan kisah berkenaan dengan sejarah dari *Dirah*. Banyak ditemukan prosa yang berkenaan dengan narasi cerita *Calonarang* dari angka tahun 1462 Saka (1540 Masehi) yang berbahasa Jawa Kuna dan teks lainnya yang berisikan tafsir yang berbeda¹². Sangat banyak teks *Calonarang* yang berbentuk prosa, baik yang tersimpan di Universitas Leiden, di Bali dan Lombok, dan secara eksplisit semua naskah menceritakan tokoh raja *Erlangga*, cerita tentang

Mpu Baradah dan putranya *Mpu Bahula* serta tokoh *Calonarang*, yakni ibu dari *Ratnamanggali*¹³. Selanjutnya, pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada narasi cerita dalam bentuk prosa tersebut dan diberikan varian tokoh-tokoh lain sehingga narasi cerita dalam lakon terkadang tidak sesuai dengan teks *babon*. Selain itu, pementasan dramatari *Calonarang* dewasa ini yang diadakan dalam setiap perayaan ritus *yajña* sudah mengarah ke hal-hal yang bersifat komodifikasi sehingga narasi cerita tidak dimainkan secara utuh. Bagi para pelaku pementasan, uang (material) dijadikan ukuran sehingga pementasan hanya bersifat profanisme. Pengaruh budaya kontemporer telah mendistorsi nilai sakral pementasan menjadi ajang kontestasi yang bersifat komersil. Tidak dapat dihindari pementasan dramatari *Calonarang* hanya bersifat sekuler.

Banyak dilapangan ditemukan pementasan dramatari *Calonarang* hanya bersifat pentas seni biasa tidak disertai dengan kehadiran kekuatan Tuhan sebagai yang sakral. Demikian pula banyak pementasan yang melupakan beberapa pakem atau ketentuan elementer yang harus dihadirkan oleh pementas seni *Calonarang* di Bali. Pementasan dramatari *Calonarang* yang mengarah pada ideologi sekuler tidak terlepas dari banyaknya muncul *sekaa tari Calonarang* yang tidak memiliki pengetahuan komperensif tentang *Calonarang* baik dalam teks sastra, dan *tattwa*. Implikasi dari hal tersebut, banyak hal yang bersifat kasuistik terjadi, seperti kasus di Subagan Karangasem, yakni seorang *pemundut Rangda* pada saat prosesi *ngerehang* tewas menggenaskan ditikam keris oleh pelaku yang dalam keadaan *trance*¹⁴.

Fenomena tersebut, secara nyata dapat mewakili bahwa ketidaksiapan dari para pelaku *ngerehang* dalam melaksanakan ritus dan prosesi *ngerehang* berakibat pada terjadinya kasus

tersebut. Demikian pula banyak pelaku seni pementasan *Calonarang* tidak memiliki kesiapan dalam berbagai hal sehingga banyak pementasan *Calonarang* menimbulkan kesan hanya tarian profan, dan dalam bahasa sehari-hari masyarakat Bali disebut *ampah*. Kesan *ampah* tersebut secara tidak langsung diartikan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* tidak memiliki *taksu* atau spirit saat dipentaskan sehingga kekuatan Tuhan sebagai yang gaib tidak dapat memberikan spirit bagi masyarakat yang menonton atau yang melaksanakan ritus *yajña*. Kesan *ampah* juga mempengaruhi nilai estetika sehingga pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat dijadikan *sandining lango*. *Sandining lango* merupakan nilai keindahan yang dimunculkan sehingga penikmat dapat bersatu dengan sumber keindahan tersebut, yakni Tuhan¹⁵.

Pementasan dramatari *Calonarang* yang merujuk pada pakem dan dipentaskan secara utuh sesuai dengan karakteristik penokohan sangat jarang dilakukan. Hal tersebut bertolak dari beberapa pengaruh dan pergeseran pandangan terhadap makna pementasan baik dari aspek teologi dan keindahannya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sangat banyak makna teologi di dalamnya. Makna tersebut berkoheren dengan nilai estetika Hindu yang diwujudkan melalui estetika bentuk dan nilai. Namun dalam pandangan seniman Bali dewasa ini, pementasan dramatari *Calonarang* hanya sebagai hiburan (baca: profanisme) sehingga kesakralannya semakin berkurang dan mengalami disfungsi. Terlebih, para penggelut dunia dramatari *Calonarang* tidak memahami makna teologi yang ada setiap tokoh dan narasi lakon yang utuh, demikian juga nilai keindahan yang ada dalam pementasan tersebut. Hal tersebut berdampak pada terdistorsinya nilai religiusitas, *taksu*, estetika dan yang lainnya dalam tradisi pementasan dramatari *Calonarang*.

Fenomena tersebut menunjukkan pula terjadinya pengingkaran terhadap hal-hal yang prinsip yang ada dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian sakral dalam hal ini merupakan media bagi masyarakat dalam mendekatkan diri dengan Tuhan. Oleh karena itu, sangat penting melakukan kajian terhadap pementasan dramatari *Calonarang* di Bali melalui teropong ilmiah. Kajian ilmiah dengan objek pementasan dramatari *Calonarang* menjadi sangat layak sebagai sebuah upaya mengembalikan kesakralan yang selama ini dikesampingkan. Berdasarkan hal tersebut, penelitian pementasan dramatari *Calonarang* di Bali berdasarkan perspektif *teo-estetika* Hindu dipandang penting untuk dikaji.

Pementasan Dramatari *Calonarang*

Pementasan dramatari *Calonarang* dalam buku ini merujuk pada terminologi berkenaan dengan pertunjukkan seni dramatari yang sarat dengan spirit sakral. Pementasan merupakan dimensi atau ruang pertunjukkan yang mana *taksu* kemungkinan dapat berada di dalamnya¹⁶. Pada uraian lain juga dijelaskan bahwa pertunjukkan kesenian pada umumnya sudah memiliki pola-pola yang sudah baku, dan kemudian menjadi pedoman atau model untuk dapat diteruskan bagi generasi selanjutnya¹⁷. Hal yang senada juga dijelaskan Wiratini (2009:122), sebagai berikut:

“Seni pementasan atau pertunjukkan sakral yang tradisional sifatnya merupakan kesenian yang sudah cukup tua, memiliki perjalanan sejarah yang cukup panjang, dan diwariskan secara turun temurun. Demikian juga pementasan tradisional memiliki sifat kedaerahan yang menonjol sehingga sering disebut kesenian daerah yang memiliki ciri khas kedaerahan dan spirit tersendiri.”

Merujuk pada hal tersebut, dapat dikemukakan bahwa pementasan kesenian yang tradisional sifatnya memiliki kekhasan sebagai sebuah warisan turun-temurun, dan merupakan ruang pertunjukkan yang di dalamnya terdapat konsep baku yang memiliki sejarah yang panjang, dan bersifat sakral. Dengan demikian pementasan seni tersebut berkaitan dengan suatu pertunjukan yang berkarakteristik tradisional yang sudah tentu bermutu tinggi. Seni pementasan tradisional merupakan pertunjukkan warisan budaya yang bermutu tinggi, dan memiliki kodifikasi yang jelas¹⁸.

Calonarang termasuk dalam kategori pementasan tradisional¹⁹. *Calonarang* merupakan sebuah legenda yang mengambil setting dan latar belakang sejarah pemerintahan Raja

Erlangga abad ke-9. Selanjutnya dalam perkembangannya di Bali, *Calonarang* menjadi sangat populer sebagai sebuah seni pertunjukkan tradisional yang sakral. Secara garis besar, cerita semi sejarah ini mengisahkan tentang seorang janda dari negeri *Dirah* bernama *Calonarang*²⁰. Atas penolakan dan pembatalan perkawinan antara putri dari *Calonarang* bernama *Ratnamanggali* dengan Prabu Erlangga sehingga menimbulkan dendam yang bermuara pada penyerangan kerajaan *Daha* oleh *Calonarang*. Atas penyerangan tersebut, Raja Erlangga memohon bantuan kepada seorang *brahmana* dari Lembah Tulis bernama Mpu Baradah yang pada akhirnya memberikan *penyupatan*.

Sangat banyak teks lainnya yang menceritakan tentang cerita *Calonarang*, dan dalam pertunjukannya selalu mengambil cerita *Calonarang* dalam berbagai variasi teks yang ada. Pementasan *Calonarang* dapat tetap eksis sampai dengan saat ini merupakan sebuah bentuk kecintaan masyarakat Bali terhadap seni pertunjukkan tradisional Bali yang sakral, dan warisan turun temurun. Karya sastra yang bersifat *magis*, yaitu nilai sosio-religius tetap dipertahankan sebagai teks yang suci sesuai dengan bentuk aslinya (*babon*), dan karya sastra yang memiliki kesakralan serta ditransformasikan ke dalam karya sastra baru²¹.

Berdasarkan pada genealogi historikal keberadaan pementasan dramatari *Calonarang* di Bali tidak dapat dipisahkan dari keberadaan teks *Calonarang*, dan sejarah dinasti Airlangga yang menjadi latar narasi cerita. Cerita dalam teks *Calonarang* selalu mengambil setting kisah raja Airlangga adalah pendiri Kerajaan Kahuripan, yang memerintah tahun 1009-1042 dengan gelar Abhiseka Sri Maharaja Rakai Halu Sri Dharmawangsa Airlangga Anantawikramottunggadewa²². Selanjutnya, raja Airlangga membagi kerajaannya menjadi dua,

dan peristiwa pembelahan ini tercatat dalam Serat Calon Arang, Nagarakretagama, dan prasasti Turun Hyang II. Maka terciptalah dua kerajaan baru. Kerajaan barat disebut Kadiri berpusat di kota baru, yaitu Daha, diperintah oleh Sri Samarawijaya. Sedangkan kerajaan timur disebut Janggala berpusat di kota lama, yaitu Kahuripan, diperintah oleh Mapanji Garasakan²³. Merujuk pada hal tersebut, ada indikasi bahwa teks *Calonarang* di Jawa ditulis pada saat setelah terjadinya pembelahan kerajaan tersebut, dan teks tersebut ditulis sebagai sebuah penggambaran dari konflik yang terjadi ketika itu. Adapun teks tersebut mulai dipentaskan dalam lakon pertunjukkan dapat dirunut dari prasasti yang menyebutkan seni pertunjukan sudah mulai eksis di Jawa. Prasasti Jaha (840 Masehi) ditemukan di Jawa Tengah yang dikeluarkan oleh raja Sri Lokapala, sebagai bukti pemegang daerah Kuti yang menyebutkan beberapa jenis pertunjukkan, yakni salah satunya adalah dramatari *Calonarang* yang disebut *Haluwarak*²⁴. Sedangkan di Bali, masa keemasan pementasan *Calonarang*, yakni pada masa Gelgel (1460-1550). Hal tersebut dapat dirujuk dari *lontar Ularan Prasraya*²⁵, yang menyebutkan bahwa bahwa raja Gelgel yakni Dalem Waturenggong menyerang Blambangan, dan Blambangan berhasil ditaklukan. Atas penaklukan tersebut, armada Gelgel berhasil merampas beberapa barang kesenian, topeng, teks *Calonarang* dan beberapa gubahannya yang sering dipentaskan.

Merujuk *lontar* tersebut, dapat dikemukakan bahwa teks *Calonarang* kembali ditulis dalam bentuk lontar dan dipentaskan sejak masa Gelgel. Ada salah satu teks prosa *Calonarang* yang diperkirakan ditulis pada masa Gelgel²⁶. Lebih jauh diuraikan bahwa *pengawi* pada masa Gelgel banyak melahirkan karya sastra, terlebih hadirnya *Danghyang Nirartha* sebagai *bhagawanta* dan beliau juga sebagai sastrawan besar. Lebih jauh dijelaskan bahwa pementasan *Calonarang* banyak

dijumpai sepuluh tahun setelah berkuasanya *Dalem Waturenggong*. Berdasarkan deskripsi tersebut, pementasan *Calonarang* yang mengambil lakon berdasarkan teks asli sudah mulai pada masa Gelgel, dan memasuki zaman keemasan pementasannya berkisar sepuluh tahun sesudah *Dalem Waturenggong* berkuasa. Pada masa Gelgel melalui raja *Dalem Waturenggong* dan penerus berikutnya segala pertunjukan seni, termasuk *Calonarang* sering dipentaskan yang selalu merujuk pada keaslian teks yang otentik²⁷.

Ajaran Spiritual dan Estetika Hindu

Teo-estetika Hindu merupakan perpaduan konsep antara *teologi* dan *estetika* Hindu. Sebagaimana diketahui *teologi* merupakan ilmu yang mempelajari tentang Tuhan²⁸. Istilah *teologi* sangat banyak dijelaskan oleh para ahli, tetapi secara implisit merujuk pada sebuah terminologi, yaitu ranah ilmu yang mendeskripsikan tentang Tuhan, demikian pula dalam manusia melakukan penghayatan terhadap-Nya. *Teologi* adalah istilah Yunani yang berasal dari kata *Theologia*²⁹. Penjelasan lain menyatakan, *teologi* berasal dari bahasa Yunani, yakni *teo* dan *logos*³⁰. Selanjutnya dalam *Dictionary of Philosophy* diberikan penjelasan *teologi* sebagai berikut:

Theologia was originally viewed as concerned with myth. The highest of the theoretical science, a study which was later term metaphysics.

Terjemahan:

Teologi adalah ajaran yang berhubungan dengan kepercayaan, dan teori pengetahuan yang tertinggi, sebuah studi yang belakangan disebut dengan istilah *metafisik* (Sinha, 1991:189).

Berdasarkan kutipan tersebut, teologi sangat dekat dengan sebuah pengetahuan tentang sesuatu yang berhubungan dengan Tuhan. Senada dengan itu, *Kamus Filsafat* juga menjelaskan bahwa teologi berasal dari bahasa Yunani yang menguraikan ilmu tentang hubungan dalam dunia ilahi atau ideal. Lebih jauh diuraikan bahwa teologi menjelaskan tentang usaha sistematis untuk menyajikan, menafsirkan dan membenarkan secara konsisten akan adanya para Dewa atau Tuhan. Pengetahuan tentang Tuhan disebut dengan *Brahmavidya* atau *Brahma Tatwa Jñana*³¹. Dengan kata lain, dalam Hindu dikenal juga pengetahuan tentang Tuhan disebut dengan *Brahmavidya*.

Adapun estetika Hindu tidak dapat dipisahkan dengan terminologi estetika sebagai sebuah keindahan. Sebagaimana dalam *Element of Philosophy*, estetika merupakan segala hal yang berkaitan dengan keindahan dan kajiannya berkaitan dengan kegiatan seni. Estetika merupakan suatu telaah yang berkaitan dengan penciptaan, apresiasi, dan kritik terhadap karya seni dalam konteks keterkaitan seni dengan kegiatan manusia dan peran seni dalam perubahan dunia³². Dengan kata lain, estetika merupakan suatu ilmu yang mempelajari segala sesuatu yang berkaitan dengan keindahan, mempelajari semua aspek yang disebut keindahan³³. Estetika berasal dari kata *aisthesis* dalam bahasa Yunani yang dapat diartikan sebagai rasa nikmat indah yang timbul dari penyerapan Panca Indra³⁴. Berdasarkan pada hal tersebut, estetika memiliki hubungan dengan keindahan dan kesenian. Selanjutnya, mendeskripsikan tentang estetika Hindu dapat merujuk pada uraian tersebut, yakni cara pandang mengenai rasa keindahan (*lango*) yang diikat oleh ajaran-ajaran agama Hindu. Konsep ajaran tersebut tertuang dalam kebenaran, kesucian dan keindahan (*satyam, sivam dan sundaram*).

Berdasarkan deskripsi di atas, dapat dikemukakan bahwa *teo-estetika* Hindu merupakan segala hal yang berhubungan dengan aktivitas berkesenian yang di dalamnya ada nilai keindahan, dan nilai tersebut dapat berhubungan dengan tema-tema Tuhan dan ketuhanan. Demikian juga *teo-estetika* Hindu dapat dipahami sebagai sebuah aktivitas seni yang selalu mengekspresikan keindahan, dan dalam aktivitas tersebut tidak dapat dipisahkan dari kegiatan ritus *Yajña* sebagai salah satu jalan untuk menyatu dengan sumber keindahan tersebut. Dengan demikian terlihat hubungan antara kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan dapat mengukuhkan nilai-nilai agama Hindu sebagai sistem kepercayaan masyarakat Bali. Artinya, kesenian dapat menumbuhkan konsep *teo-estetika* Hindu yang hingga kini masih eksis, dan estetika menyatu atau merupakan bagian dari pelaksanaan *upacara* agama. Sebagai bukti dari begitu eratny kaitan seni dan agama Hindu di Bali adalah adanya penggolongan kesenian Bali menjadi tiga golongan sebagaimana telah disebutkan di atas, yaitu seni *Wali*, seni *Bebali*, dan seni *Balih-balihan*. Selain itu perlu diketahui bahwa seni pertunjukkan tradisional dalam kesenian Bali meliputi: dramatari *Gambuh*, Wayang Kulit, dramatari *Topeng* atau *Prembon*, *Calonarang*, *Operatari Arja*, *Sendratari* dan *Drama Gong*³⁵. Semua hubungan tersebut terkait dengan makna yang dalam menurut konsep *satyam* (benar), *siwam* (suci), dan *sundaram* (indah). Nilai estetik menurut konsep ini didasarkan pada; benar itu harus suci dan indah. Suci itu hendaknya benar dan indah sedangkan indah itu harus benar dan suci. Dalam pemahaman seperti itu, terdapat keindahan metafisik (*niskala*) dan keindahan fisik (*sekala*).

Bagian Kedua

STRUKTUR PEMENTASAN
DRAMATARI *CALONARANG*

BAB 2

STRUKTUR PEMENTASAN *CALONARANG*

Setiap pementasan seni tari di Bali selalu menunjukkan perpaduan dari berbagai unsur, dan ada dalam satu kesatuan pementasan yang utuh. Pementasan seni tari dan kesenian lainnya belum dapat dikatakan sebuah pementasan, sebelum ada perpaduan yang selaras (harmoni) antar berbagai komponen di dalam satuan pola yang terstruktur. Dengan kata lain, dapat dikemukakan bahwa pementasan atau pertunjukkan seni apapun di dalamnya pasti terdapat berbagai unsur yang terstruktur, dan diwujudkan dalam ruang pentas sehingga dapat memunculkan daya estetik yang kuat. Istilah “struktur” sendiri mengandung beberapa terminologi yang didasarkan pada teori-teori yang bergenre “*strukturalisme*”. Sebagaimana De Saussure menjelaskan bahwa struktur teks terdiri dari beberapa unsur yang terpisah tetapi menjadi satu kesatuan yang utuh³⁶. De Saussure juga menjelaskan struktur tidak saja merujuk pada sebuah unsur dalam teks, tetapi terdapat pula dalam wujud realisasi fenomenologis di mana teks itu sendiri merupakan fenomena yang terjadi dalam lingkungan sosial.

Terma teoretis yang hampir sama juga dijelaskan Levi Strauss, bahwa ciri elementer dari sebuah struktur adalah adanya signifikansi konstruksi dari elemen-elemen sistem yang kompleks. Karena ada sistem yang lebih kompleks atau lebih tempatnya berbagai macam unsur diolah secara berulang-ulang yang dikembangkan melalui terintegrasinya elemen (unsur) tersebut sehingga menjadi satu kesatuan yang utuh. Elemen-elemen tersebut tidak saja ada dalam narasi teks (wacana), tetapi terdapat pula dalam suatu objek fenomena. Objek tersebut dapat saja berupa sistem kekerabatan, liturgi ritus (upacara bersaji), tarian keramat, dan kepercayaan *arkais* berkenaan dengan persembahan³⁷. Bertitik tolak dari deskripsi terma teoretis struktural tersebut, jelas dapat direpersepsi bahwa strukturasi tidak saja merujuk pada teks, tetapi dapat pula merujuk pada fenomena yang berhubungan dengan pementasan tarian keramat. Dengan demikian pementasan tarian keramat merupakan integrasi dari beberapa elemen yang kompleks, yang kemudian menjadi satu kesatuan pementasan utuh³⁸.

Pementasan dramatari *Calonarang* dapat dinyatakan sebagai representasi dari tarian keramat yang identik dengan unsur magis. Bahkan, pementasan dramatari *Calonarang* melebihi kategorisasi tarian keramat, sebab masyarakat Hindu di Bali mempersepsi bahwa pementasan *Calonarang* sebagai sarana upacara keagamaan dan sebagaimana hal tersebut secara jelas dapat dijumpai dalam teks *Calonarang*³⁹. Dalam teks *Calonarang* dikisahkan para pengikutnya bersama *Calonarang* menari dengan iringan *kemanak* dan *kongsi* di kuburan untuk mengundang kehadiran Bhattāri *Durga* (*Bhagawati*). Tarian tersebut dapat dikatakan sebagai medium untuk menghadirkan kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk mencapai tujuan tertentu. Pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah pementasan sandiwara biasa, tetapi pementasan *magis* sebab di dalamnya ada sebuah adegan yang mendramatisir tentang

Barong dan *Rangda* sebagai pergumulan antara dua sisi yang tidak ada saling mengungguli, keduanya simbol dualitas *sekalaniskala*⁴⁰.

Menandakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* sebagai pementasan keramat yang identik dengan aspek magis bahkan *tenget*, jelas di dalamnya ada beberapa elemen (unsur) yang terintegrasi menjadi satu kesatuan pementasan yang utuh. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, nampak dengan jelas sebuah satu kesatuan pola signifikasi yang terdiri dari beberapa unsur. Pementasan seni dramatari *Calonarang* merupakan pementasan dramatari yang cukup tua umurnya⁴¹. *Calonarang* tercipta dari perpaduan beberapa unsur seni, yakni *Bebarongan*, *Pegambuhan* dan seni *Palegongan*. Selain itu, unsur yang paling dominan terlihat dalam setiap pementasan adalah adanya beberapa bagian unsur, seperti lakon, aktor, instrumen, kostum, dekorasi dan unsur lainnya yang terjalin secara artistik ke dalam satu bentuk seni pertunjukan dramatari *Calonarang*.

Menjadi sebuah kelaziman bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan sebagai kesenian teater tradisional yang terdiri dari beberapa bagian di dalamnya. Bahkan Bandem, dkk (1989:84) menjelaskan sebagai berikut.

“Secara mendasar seni pertunjukan *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur Topeng Gambuh dan Arja, sehingga pementasannya disejajarkan dengan Prembon. Prembon diperkirakan berasal dari kata/imbuhan/, yang berarti “(di)tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi /paimbuhan/ yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi Prembon sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus: yaitu sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (imbuhan-imbuhan) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur Topeng, Arja, dan lain-lain. Selain itu, unsur-unsur di dalamnya

terdapat lakon, penari, kostum, *penabuh* dan tokoh dramatari *Calonarang*”

Deskripsi tersebut menunjukkan bahwa dramatari *Calonarang* bukanlah pementasan seni tunggal. Namun, sebuah pementasan yang terdiri dari beberapa gabungan unsur seni pementasan tradisional yang memiliki daya estetika-magis. Beberapa unsur itulah dipentaskan dalam sebuah “ikatan” lakon yang kuat, sehingga pementasan menjadi utuh, dan dapat memunculkan rasa keindahan (*sandining lango*) bagi para penikmat seni pementasan. Berkenaan dengan hal tersebut, berikut diuraikan beberapa hal yang terkait dengan struktur pementasan dramatari *Calonarang* yang di dalamnya ada beberapa unsur.

Tentang Lakon Dramatari *Calonarang*

Bentuk suatu jenis seni pementasan tradisional Bali pada umumnya dibedakan berdasarkan atas tiga aspek penting, yakni sumber lakon, elemen-elemen pertunjukkan, dan tata pementasannya. Kendatipun pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah dramatari tradisional Bali yang cukup tua umurnya, namun memiliki sumber lakon, elemen-elemen pementasan, dan teknik pementasan yang berbeda dengan jenis-jenis seni dramatik lainnya yang ada di daerah lingkungan budaya Bali. Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta pun memiliki sumber lakon, elemen pementasan dan teknik pentas yang khas dengan corak berbeda dari daerah lain di Bali. Terlebih lakon pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sangat variatif, sehingga terkadang teramat susah membedakan pementasan antara *sekaa Calonarang* satu dengan *sekaa* yang lain. Namun demikian, sumber lakon tetap merujuk pada teks sastra *Calonarang* sebagai teks babon pementasan.

Dengan kata lain, setiap pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada cerita dari teks *Calonarang*, meskipun ada beberapa pementasan menggunakan sumber lakon dari teks-teks yang lain. Sebagaimana I Putu Suwardana penari *Matah Gede* (wawancara, 10 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut:

“Memang setiap pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada cerita dalam lontar *Calonarang*. Namun, ada beberapa *sekaa* juga mementaskan dengan lakon yang berbeda. Sebagaimana misalnya *sekaa Calonarang* Gita Bandana Praja selalu mementaskan dengan lakon yang berbeda yang diambil dari teks-teks *tattwa*, *kawisesan*, *Barong Swari*, dan teks *Tutur Kanda Pat*. Lakon juga diambil dari cerita Basur, Balian Batur, Ratu Gede Mas Mecaling dan cerita mitos lainnya. Meskipun demikian, secara umum masyarakat Hindu di Kota Denpasar pasti menghendaki lakon yang ada hubungannya dengan kisah *Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*.”

Lakon sesungguhnya unsur yang penting dalam setiap pementasan seni. Terlebih pementasan dramatari *Calonarang*, lakon menjadi daya tarik tersendiri bagi pementasan. Bahkan lakon menjadi salah satu unsur pementasan yang dapat menarik orang-orang untuk datang menyaksikan pementasan dramatari *Calonarang*. Pun demikian dari lakon, masyarakat mengenali bahwa pementasan tersebut adalah pementasan *Calonarang* atau *Pencalonarangan*. Lakon paralel dengan “tema” dalam karya sastra, baik tema dan lakon sama-sama memiliki peran sentral dalam karya sastra maupun pementasan seni⁴². Senada dengan itu, Sukada, (1987:88) menjelaskan bahwa tema tidak lain daripada ide pokok, ide sentral, atau ide yang dominan dalam karya sastra. Hal yang sama juga dalam lakon adalah ide sentral yang dapat mewakili pemikiran pusat, pemikiran dasar atau tujuan utama pementasan karya seni. Uraian yang sejenis

juga dapat dilihat dalam deskripsi Nurgiantoro (2010:68) sebagai berikut.

Tema merupakan gagasan mendasar yang menopang karya sastra, dan yang terkandung dalam teks sebagai struktur semantik yang menyangkut persamaan dan perbedaan di dalamnya. Hampir sama dengan lakon dalam narasi pementasan, dan lakon adalah salah satu dari sejumlah unsur pembangunan cerita yang lain, yang secara bersama membentuk sebuah kemenyeluruhan pementasan.

Berdasarkan deskripsi tersebut, dapat dinyatakan bahwa lakon dalam pementasan dan tema dalam karya sastra secara esensial memiliki kesamaan arti yang signifikan. Lakon dalam pementasan karya seni, baik seni sakral dan seni profan merupakan ide pokok cerita dan atau ide sentral cerita sehingga pementasan dapat dipertunjukkan atau dilangsungkan. Dengan demikian, lakon pementasan *Calonarang* adalah merujuk pada ide pokok/sentral cerita yang membentuk narasi tersebut sehingga terwujud dalam ruang pentas. Lakon inilah menjadi “*bantang*” pementasan di mana para tokoh memerankan dan memainkan alur cerita pementasan berdasarkan atas lakon tersebut.

Lakon pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya pasti merujuk pada sumber sastra, yakni sastra *Calonarang*. Meskipun banyak dijumpai pementasan mengambil sempalan-sempalan adegan dalam narasi cerita *Calonarang*, tetapi lakon tetap saja merujuk pada sumber sastra *Calonarang*. Uniknya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, dan di wilayah lainnya di Bali, penggunaan lakon selalu merujuk pada sumber teks otentik. Terlebih ada sebuah tradisi di Bali, bahwa teks sastra (terutama sastra Jawa Kuno) tidak lagi digubah ke dalam sastra tetapi di bawa dalam ruang pentas seni pementasan. Sastra Jawa Kuno merupakan warisan tradisi “*Anak Nyastra*”

jawa, tetapi dilanjutkan dalam rumah sastra di Bali⁴³. Namun kebertahanan sastra Jawa Kuno tidak saja disebabkan oleh adanya tradisi “*nedun*” atau menyadur, tetapi sastra Jawa Kuno ditembangkan dalam tradisi *mebasan*. Selain *mebasan*, secara umum dapat dijumpai bahwa isi teks sastra Jawa Kuno yang termuat dalam *lontar* diwujudkan dalam pementasan seni. Oleh karena itu istilah yang lazim untuk menyebut proses tersebut adalah “*tattwa kesatwayang*”.

“*Tattwa Kesatwayang*” merupakan selorohan yang umum dijumpai dalam dunia seni, terlebih dalam ruang pertunjukkan. *Tattwa Kesatwayang* secara harfiah dapat diartikan bahwa filsafat agama yang dikisahkan. Dalam artian, ajaran agama atau filsafat dalam karya sastra dijadikan lakon pementasan dalam karya seni⁴⁴. Keberadaan teks sumber sesungguhnya memberikan ilham (inspirasi) bagi para seniman tari dalam berkarya. Sastra Jawa Kuno hadir dengan berbagai *songre*, baik *songre tattwa*, cerita epos, *tutur* dan umumnya dalam bentuk prosa maupun *kekawin*⁴⁵. Sastra-sastra itulah kemudian dijadikan lakon, dan lakon pementasan *Calonarang* pun pasti merujuk pada sumber sastra. Terlebih *Calonarang* adalah sebuah dramatari berdialog, sehingga seniman tari *Calonarang* melakonkan cerita dalam teks *Calonarang*. Teks *Calonarang* adalah sebuah kisah yang menggambarkan pertarungan antara dua unsur yaitu *Rwa Bhinneda* atau kebaikan dan keburukan, yang dilambangkan dengan *penengen* (ilmu putih) dan *pangiwa* (ilmu hitam)⁴⁶. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, terlepas dari bagian cerita yang mana pun yang dibawakan, tokoh Janda Dirah atau Walunateng Dirah merupakan figur sentral yang selalu tampil. Tokoh ini biasanya ditampilkan dalam wujud *Matah Gede* (seorang perempuan tua berwajah angker) dan Rangda sebagai simbol kejahatan melawan Mpu Bharadah dan anak buahnya sebagai pembela kebaikan.

Sastra *Calonarang* yang biasanya dijadikan lakon pementasan adalah teks sastra Jawa Kuno berbentuk prosa berbahasa Jawa Tengahan⁴⁷. Siapa penggubah sastra klasik ini dan kapan ditulis, sampai sekarang belum diketahui. Dari beberapa penelusuran peneliti terhadap teks *Calonarang* ternyata terdapat berbagai versi teks. Meskipun ada berbagai versi adan varian teks, tetapi dari berbagai versi tersebut nampak memuat alur yang hampir sama. Kemudian dari beberapa teks tersebut semua anonim sehingga penulis, penggubah dan penyadur teks tidak dapat diketahui dengan jelas. Zoetmulder berpendapat⁴⁸, bahwa sastra *Calonarang* ini diciptakan di Bali, dan semua sastra Jawa Tengahan yang kita kenal dewasa ini berasal dari Bali. Di Bali sampai hari ini kisah tentang si Janda (Rangda) ini masih sangat digemari oleh rakyat dalam upacara-upacara pengusiran roh-roh jahat. Cerita *Calonarang* ini dilestarikan dalam berbagai versi kidung dan prosa. Teks prosa ini yang pernah diterjemahkan ke dalam bahasa Belanda oleh Poerbatjaraka dan mungkin merupakan versi tertua.

Deskripsi Zoetmulder tersebut mungkin ada benarnya, mengingat banyak sekali ditemukan teks sastra *Calonarang* dengan berbagai versi. Berdasarkan penelusuran peneliti hingga kini ada beberapa naskah yang berhubungan dengan teks *Calonarang*, seperti; *Babad Calonarang*, *Akitan Calonarang*, *Kawisesan Ni Calonarang*, *Keputusan Calonarang* dan *Niscayalingga-Nircayalingga*. Adapun teks yang peneliti temukan masih dalam bentuk lontar asli koleksi dari I Wayan Kajeng Klungkung. Diperkirakan teks tersebut masih dalam bentuk saduran yang aslinya kemungkinan di Belanda. Sebab menurut Wayan Kajeng, bahwa leluhurnya dahulu memberikan sebagian teks lontar tersebut kepada “*Regen Belanda*” di Klungkung. Adapun beberapa teks lontar tersebut dapat dilihat pada gambar 1.

Sastra *Calonarang* dengan demikian, dapat dikategorikan ke dalam sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali. Sebagai sastra tradisional daerah ia juga memiliki “wajah” yang tidak berbeda dengan sastra klasik lain pada umumnya. Lukisan suasana dan karakter serta keadaan fisik tokoh, cenderung bernada ekstrim “hitam-putih”. Menelisik keseluruhan teks *Calonarang* nampak bahwa Mpu Bharadah dilukiskan sebagai seorang *munindra* yang kesaktiaannya tidak tertandingi (*tanpopama ri kesaktinira, makanguni denira angrasani dharma*)⁴⁹. Adapaun Ratna Manggali digambarkan sebagai seorang putri yang sangat cantik rupanya (*listu-hayu rupanira*). Erlangga, raja Daha, seorang raja yang sangat baik hatinya, (*atyanta buddhi hayu dahat*), dan *Calonarang* adalah seorang janda yang memiliki tabiat jahat (*tan hana wani lumamara irikananak sang rangda mangaran Ratna Manggali ing Girah. Apan kareng dening rat, yang hadyan ing Girah lakw agelah*).

Disebutkan pula dalam berbagai versi teks, bahwa disebabkan oleh sihir si janda seluruh rakyat di kerajaan Daha menjadi sakit keras, sakit demam panas sehari dua, lalu mati. Mayat bertumpuk-tumpuk di makam, di lading-ladang, dan di jalan-jalan (*magering banget ikan sanagara; magering sawengi kalih wengi, panas-tis laranya, paratra ikan wwan. Sawa haneng setra tumpuk, lyon haneng tegal, lyon haneng lebu*)⁵⁰. Namun demikian, masyarakat Bali lebih banyak mengenal cerita *Calonarang* ini melalui seni pertunjukan dibanding lewat sastranya. Pertunjukan itu berupa dramatari atau wayang *Calonarang*. Lewat kedua jenis seni pertunjukan ini cerita ini hidup terus di masyarakat.

Tokoh utama cerita, yaitu si janda, dan tokoh lain, seperti Larung atau Rarung, banyak juga diabadikan dalam bentuk patung dan topeng oleh para seniman patung dan seniman topeng. Menyimak kandungan isinya, sastra

Calonarang ini memuat aspek-aspek yang bernilai historis, dan aspek-aspek yang bernilai non-historis. Aspek-aspek historis dapat ditunjukkan dengan disinggungannya nama tokoh dan tempat seperti Mpu Bharadah, Erlangga, Mpu Kuturan, Lemah-tulis, Daha, Kadiri, Janggal, Silayukti, dan lain-lain. Mpu Bharadah, berdasarkan penyelidikan mendalam yang dilakukan oleh Slamet Mulyana⁵¹ adalah tokoh sejarah pembangun *sima swatantra kasogatan Lemah-tulis* pada zaman pemerintahan Erlangga. Lemah-tulis tempatnya di Trowulan daerah Mojokerto (Jawa Timur). Erlangga, seperti diketahui, adalah seorang raja Daha yang memerintah pada permulaan abad ke-11 Masehi. Mpu Kuturan adalah tokoh sejarah yang dikenal sebagai seorang pendeta sekaligus juga senapati pada masa pemerintahan raja Udayana di Bali⁵². Demikian pula nama Daha, Kadiri, Janggal, tidak perlu diuraikan lagi bukti-bukti kesejarahannya.

Adapun aspek-aspek *non-historis* dapat ditunjukkan dengan adanya unsur-unsur mitologis dan legenda. Bagian yang dapat dikategorikan sebagai mitologi antara lain cerita mengenai *Dewi Bhagawati (Dewi Durga)* sebagai dewi yang memberikan anugrah kesaktian ilmu *pangiwana* kepada *Calonarang*. Pada suatu malam gelap gulita *Calonarang* disertai oleh murid-muridnya pergi pekuburan. Mereka menari bersama untuk memuja Dewi Durga yang bersemayam di hulu kuburan itu. Pada puncak tarian, munculah Hyang Bhattāri Durga. Permohonan *Calonarang* agar Hyang Bhattāri berkenan memberikan ilmu *kawisesan* untuk menyebar penyakit dan mau direstui asal jangan jauh dari dalam kota.

Setelah upacara itu selesai *Calonarang* bersama murid-muridnya, seperti; Rarung, Waksisra, Adiguyang, dan Mahesawadana menyebarkan penyakit. Bertolak dari *pempatan agung* (perempatan jalan besar) mereka menyebar ke empat

penjuru angin, berangkat menyebarkan Wabah *ngutah missing* (muntah-muntah dan mencret) dan *gering agung* (sakit keras) ke seluruh penduduk. Untuk hal yang sama *Calonarang* menghadap lagi *Dewi Bhagawati*, mohon agar diperkenankan membinasakan seluruh negeri Daha. *Dewi Bhagawati* memberi izin pula permohonan ini. Dengan demikian, *Dewi Durga* digambarkan sebagai seorang “dewi sihir”⁵³. Namun penggambaran Poerbatjaraka tersebut melihat aspek *Dewi Durga* dalam konteks lain, tetapi dalam konsep teologis Tantrik tentunya akan berbeda, dan akan dijelaskan pada bab selanjutnya.

Selain itu, narasi teks *Calonarang* yang dapat pula dikategorikan mitologi ialah adanya upacara *homa* atau *homayadnya* (upacara korban) yang dilakukan oleh *Prabu Erlangga* yang mengundang, seperti dalam petikan teks berikut⁵⁴:

*“saṅ dwija, saṅ rsi, brāhmaṇa sewa-sogata mwaṅ para
mpuṅku guruloka, kinonira samy angulaḥ tinghal mwaṅ
mahoma denikaṅ wwaṅ sanagara makweḥ paratara
kamaran. Mahoma ta sira para gūruloka kabeh mwaṅ saṅ
dwija mangaradhana saṅ hyaṅ Agni, awatara sedan
tengah wengi. Umijil ta Sang Hyang caturbhuja sangkeng
Sang Hyang Agni, neher mojar ta sira”*

Terjemahan:

“sang brahmana, resi pendeta agama Śiwa dan Buddha dan guru-guru agama di seluruh kerajaan dan dimintanya untuk menujumkan dan membuat korban karena rakyat seluruh kerajaan banyak yang mati karena wabah. Para guru agama dan pendeta itu semua membuatlah korban untuk memanggil dewa Agni, kira-kira pada tengah malam. Dewa Caturbhuja (Śiwa) memperlihatkan diri di atas api lalu berkata.

Selanjutnya bagian yang dapat dikategorikan sebagai legenda antara lain ialah cerita tentang perjalanan Mpu Bharadah ke Bali menyeberangi selat Bali dengan naik *rwanikang kalancang* atau daun keluwi (bahasa Bali: *don timbul*); dan cerita tentang moksa Mpu Bharadah bersama putrinya lenyap menjadi *amun-amun*. Tersebutlah Mpu Bharadah dalam perjalanannya ke Bali untuk menghadap Mpu Kuturan di Silayukti, mohon izin tentang penobatan putra Prabu Erlangga menjadi raja di Bali, telah sampai di Segara Rupek. Sebagaimana dapat disimak pada petikan teks berikut⁵⁵:

“*mangatyāken wwaṅ manambangi. Tan hana kadiyya de saṅ mahāmuni; dadi hana rwanikaṅ kalāncanṅ ngkaneng kikisik, yeka ta kambangakena insamudra, titihana de sang mahamuni Bharadah. Teka ngadeg ta sireng rwanikaṅ kalancanṅ, mangetan laku saṅ yogiswara anujw ing aranikaṅ Kapurancak*”

Terjemahan:

“(Bharadah) menunggu perahu tambangan, tapi tak ada satu pun yang tampak. Beliau kebingunganlah, akhirnya didapatinya daun keluwi di pantai. Dikambangakannya di air lalu dinaikannya. Berdirilah beliau di atas daun keluwi itu menuju ke timur, ke Kapurancak”

Setelah Mpu Bharadah menyelesaikan pekerjaan menetapkan batas-batas wilayah kerajaan Kadiri dan Jenggala untuk kedua putra Prabu Erlangga, selesailah sudah misi sang pendeta dalam memberantas bencana dunia dan membuat dunia ini jadi sejahtera (*humilangaken kalengkaning bhuwana mwah andadekan maka landuhanikang rat*). Mpu Bharadah bersama putrinya, Wedawati bersiap-siap akan *mokṣa*. Beberapa pesan sebelum *mokṣa* disampaikan kepada mereka (*Waksirsa dan Mahisawadana*) yang akan ditinggalkan. Habis berpesan itu sang pendeta diam, seperti dalam petikan teks berikut⁵⁶:

“Saksana mokta pwa sañ pranopandya pareng kalawan putrinira, sañ Wedawati. Moksa namu-namu pwa sira kalih. Ri sampunira mokta sañ dyaya Bharadah kalih putrinira sang Wedawati, sama mur ta sira”

Terjemahan:

“dalam sekejap saja beliau moksalah bersama-sama dengan putrinya yang bernama Wedawati. Keduanya moksa menjadi amun-amun. Setelah sang pendeta Bharadah dan putrinya Wedawati moksa, mereka itu *mur* (gaib)”

Berdasarkan atas kutipan beberapa teks tersebut, dapat dinyatakan bahwa teks *Calonarang* adalah perpaduan dari dua aspek, yakni; aspek historikal dan non-historikal. Aspek sejarah atau historikal dapat dilihat dari penggunaan nama-nama tokoh dalam sejarah, yakni pada masa berkuasanya raja Airlangga. Sebagaimana dalam catatan sejarah, bahwa pada tahun 919 Masehi Airlangga dinobatkan menjadi raja oleh pendeta *Śiwa*, *Buddha* dan *Brahmana* dengan gelar *Rakai Halu Sri Lokeswara Dharmawangsa Airlangga Wikamottunggadewa*. Daerah kekuasaannya meliputi daerah Surabaya sampai Pasuruan dengan pusat di Watan Mas. Baru dalam tahun 1028 Airlangga mulai dengan perluasan wilayahnya, dengan cara menaklukkan kembali daerah-daerah yang dahulu menjadi wilayah kekuatan raja Dharmawangsa Teguh. Secara berturut-turut yang Airlangga taklukkan adalah raja Bhismaprabhawa (1028-1029), raja Wengker (1030), raja Adhamapanudha (1031), raja putri yang seperti Raseksi (1032), raja Wurawari (1032), dan pada tahun 1035 menaklukkan sekali lagi raja Wengker. Pada tahun 1037 Airlangga berhasil menyatukan daerah-daerah tersebut di atas dalam kerajaannya. Bahkan pada masa kekuasaannya, teks *Arjunawiwaha* dibuat oleh Mpu Kanwa sebagai sebuah penggambaran dari perjuangan kehidupan raja Airlangga⁵⁷.

Berdasarkan catatan dari beberapa ahli sejarah juga menyebutkan bahwa pada akhir pemerintahannya prabu Airlangga mengalami kesulitan menunjuk penggantinya.

Kesulitan tersebut menurut Slamet Mulyana⁵⁸, bahwa putri mahkota Rakryan Mahamantri Hino Sanggramawijaya tidak bersedia menjadi raja dan memilih kehidupan sebagai pertapa. Pada tahun 1041 Masehi raja Airlangga membangun pertapaan di Pucangan untuk Sangramawijaya. Sebagai pertapa Sanggramawijaya disebut sebagai Kili Suci atau Rara Suci atau Rara Kapucangan, seperti yang tertulis dalam Serat Kanda. Selanjutnya pada tahun 1041 Masehi Airlangga mengundurkan diri sebagai raja, sedangkan putri pertamanya menjadi pertapa. Oleh karena itu kerajaannya dibagi dua, menjadi Janggala dan Panjalu. Prahara tersebut oleh banyak ahli sejarah termasuk dinyatakan sebagai latar belakang serat *Calonarang* ditulis sebagai sebuah penggambaran ulang konflik yang dihadapi raja Airlangga⁵⁹. Meskipun untuk menguatkan tafsir tersebut membutuhkan telusur proto-historikal lebih jauh.

Adapun dalam aspek non-historikalnya, dalam teks *Calonarang* sangat banyak ditemukan mitos-mitos hidup dalam narasi teks yang berhubungan dengan ajaran mistik *Tantra*. Menyatakan mitos, bukan berarti kebenaran narasi non-historis tidak diakui kefaktualannya. Sebagaimana dalam teks *Calonarang* sangat banyak mengisahkan pemujaan terhadap Hyang Bhagavati, yakni salah satu aspek Durga sebagai penguasa *huluning setra* (hulu kuburan). Bagi penganut *Tantrik*, hal itu bukanlah mitos dalam arti fiksi, tetapi mitos nyata dan hidup dalam tradisi pemujaan *Tantrik*⁶⁰. Bagi kaum *Tantrik*, pemujaan dewi *Śakti* menjadi hal yang penting dan utama. Tantrisme berpandangan bahwa *Siva* tanpa *Sakti*, dunia beserta dengan isinya tidak akan tercapai. Sebagaimana Trigunait dalam buku

Śakti the Power in Tantra A Scholarly Approach (1984:69) sebagai berikut.

Which according to general Sakta and Saiva doctrine represents the thirty-fifth category of reality. The commentators then go into a detailed explanation of the one out Śakti and siva, constantly repeating the phrase, "with out sakti, siva cannot create the universe".

Sebagaimana doktrin Sakta atau Śaiva dalam *Tantra*, bahwa ada 25 kategori tentang realitas. Banyak komentator *Tantra* dan pemuja Śakti berpandangan dan membuat frase bahwa "Śiva tidak akan menciptakan semesta jika tidak ada Śakti." Dengan demikian, jelas bahwa dalam doktrin *Tantra*, Śakti memiliki kedudukan yang sangat penting. Bahkan teks *Calonarang* sesungguhnya menunjukkan hal yang demikian, bahwa kekuatan Śakti dalam aspek Durga memiliki peranan yang penting. Oleh karena itu, narasi berkenaan dengan pemujaan Dewi Durga oleh *Calonarang* beserta dengan muridnya bukan hanya "mitos", tetapi diyakini sebagai *sadhana rasa bhakti* mazab *Tantra* dalam memuja Dewi atau Śakti.

Berdasarkan atas hal tersebut, deskripsi Poerbatjaraka yang menyatakan bahwa teks *Calonarang* hanyalah perpaduan antara sejarah dan mitos, sekiranya perlu dikaji ulang. Sebab dalam perspektif teologis, teks *Calonarang* tidak semata-mata mitos tetapi sebuah penggambaran religi magis dari sebuah prosesi esoterik pemujaan Dewi Durga sebagai Śakti Śiva. Pementasan *Calonarang* pun tidak saja mitos belaka, tetapi sebuah pertunjukan *teo-filosofis* estetik dari sebuah prosesi pemujaan ala *Tantra*, sehingga tidak salah lakon pementasan *Calonarang* mengambil narasi teks *Calonarang*. Kemudian dilihat dari isi teks sastra *Calonarang* ini dapat dibagi menjadi dua bagian, yaitu bagian yang memaparkan kisah tokoh *Calonarang* dan bagian lain yang mengisahkan hal-hal lain di luar tokoh *Calonarang*.

Kalau diperhatikan keseluruhan cerita, akan tampak, bahwa pengubahan sastra *Calonarang* ini lebih banyak menampilkan tokoh *Mpu Bharadah*, peranannya dalam berbagai peristiwa atau kejadian, dibandingkan misalnya dengan tokoh *Calonarang* atau *Airlangga*. Seperti juga sastra lama yang lain, sastra *Calonarang* sebagai sastra klasik, banyak mengandung kekayaan rohani masyarakat lama Bali, yang sampai sekarang masih tetap merupakan warisan yang mahal harganya. Tepatlah jika dikatakan, bahwa cerita *Calonarang* ini sampai sekarang masih dikenal di seluruh pelosok pulau Bali, dari bayi yang masih dalam gendongan ibunya sampai kepada nenek-nenek yang sudah ubanan⁶¹. Bahkan dapat dikatakan bahwa *Calonarang* secara langsung atau tidak, masih mempunyai pengaruh dalam kehidupan mereka. Hal ini dapat dibuktikan misalnya dengan adanya kebiasaan mohon anugerah (di Bali dikenal adanya istilah *nunas ica*) kepada Tuhan Yang Maha Esa melalui bentuk upacara tertentu yang beranalogi kepada *Homayadnya* dalam sastra *Calonarang*. Kalau satu keluarga atau sekelompok masyarakat ditimpa musibah, seperti kena penyakit berat, kena *gerubug* (epidemi), dan lain-lain. Kepercayaan akan adanya sihir, adanya orang yang sakit dan mati karena disihir, masih hidup subur di Bali. Namun pada akhirnya isi pokok sastra ini hanyalah satu, yaitu kekuatan *dharma* selalu dapat menaklukkan kekuatan *adharma*, betapapun bentuk-bentuk keunggulan yang dapat didemonstrasikan oleh kekuatan yang terakhir ini.

Bertumpu pada deskripsi tersebut, dapat dikemukakan bahwa lakon pementasan dramatari *Calonarang* dapat dikatakan selalu bersumber pada teks sastra *Calonarang*. Melihat pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah kota Denpasar dalam tahun-tahun terakhir ini, lakon pementasannya sangat varitaif dan mendapat pengembangan. Bahkan pementasan dramatari *Calonarang* yang bergenre inovatif sering

dipentaskan oleh *sekaa* penggiat *Calonarang*. Fenomena lain, pementasan *Calonarang* kini dikemas lebih bervariasi, sehingga terkadang mengaburkan lakon. Banyak *sekaa Calonarang* bahkan mengambil lakon lain, sehingga seni pementasan *Calonarang* klasik sangat amat langka ditemukan. Namun demikian, sangat banyak pula *sekaa Calonarang* masih tetap mempertahankan pakem klasik dan lakon merujuk pada teks sastra *Calonarang*.

Berkenaan dengan hal itu, adapun lakon pementasan dramatari *Calonarang* yang lazim dipentaskan oleh *sekaa* dramatari *Calonarang* di Bali adalah sebagai berikut.

Lakon Kautus Larung

Berdasarkan penyelidikan peneliti terhadap beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, lakon yang paling sering digunakan adalah *Kautus Larung* (*Rarung*). Menurut Putu Adi, seorang praktisi tokoh Matah Gede, lakon *Kautus Larung* sangat sering dipentaskan oleh *sekaa Calonarang*. Meskipun banyak pula *sekaa Calonarang* mengambil tema konflik yang bertautan dengan hal-hal mistik di mana ada pergumulan antara *Pangiwa* dan *Panengen*. Uraian tersebut ditegaskan Goris⁶² dalam catatannya yang berjudul “*Beberapa Data-data Sejarah dan Sosiologi dari Piagam-Piagam Bali*”, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah pementasan klasik yang lakonnya selalu mengisahkan Janda Dirah ratunya sihir dan ilmu hitam. Namun periode berikutnya, *sekaa* seni *Calonarang* menggali lakon lain, dan sering pula mereka menggunakan lakon lokal Bali, seperti *I Balian Batur*, *I Basur* dan cerita lainnya.

Nampaknya uraian Goris dan Putu Adi tersebut di atas masih relevan dijadikan teropong lakon pementasan dramatari

Calonarang di kota Denpasar. Selama ini memang pementasan selalu merujuk pada teks yang bergenre *Calonarang*, tetapi lakon biasanya mengambil sempalan konflik yang terjadi dalam narasi besar *Calonarang*. Sekaa *Calonarang* dengan tekun menggali sebuah lakon yang akan ditampilkan agar tidak menjemukan. Sebab suksesnya sebuah pementasan amat dipengaruhi oleh lakon yang dipentaskan. Biasanya lakon akan mengambil setting konflik yang berhubungan dengan hal-hal yang mistik-magis. Salah satu sempalan narasi tersebut, paling sering dijadikan lakon adalah ketika *Larung* salah satu murid *Walu Nateng Dirah* yang sangat setia. Bahkan sangat istimewa dikarenakan I Rarung (*Larung*) satu-satunya orang yang pernah mengungguli kesaktian *Ni Calonarang*. Bahkan I Rarung lah satu-satunya *sisya* (murid) pernah disembah oleh *Ni Calonarang*, sebelum kesaktian I Rarung pada akhirnya dipotong empat tingkat oleh *Bhattāri Durga* atas permintaan *Calonarang*⁶³. I Rarung yang sakti inilah ditugaskan untuk menghancurkan wilayah *Dirah* dengan ilmu yang dimilikinya. Lebih jelasnya lakon *Kautus Larung* dapat disimak dalam sinopsis berikut:

“Lakon ini mengisahkan kegelisahan *Calonarang*, karena tak seorang pemuda pun yang berani melamar putrinya bernama *Ratna Manggali*. Oleh karena itu, *Calonarang* menugaskan *Larung* untuk menanyakan kembali kepastian lamaran raja *Airlangga* terhadap *Ratna Manggali*. Di kerajaan *Daha*, raja *Airlangga* mengadakan persidangan yang pada intinya memutuskan untuk membatalkan lamarannya terhadap *Ratna Manggali*, karena *Ratna Manggali* dicurigai menganut ilmu hitam yang ditularkan oleh *Calonarang*. Raja *Airlangga* mengutus seorang patihnya yang bernama *Madri* untuk membatalkan lamaran tersebut. Pembatalan lamaran ini membawa akibat yang kurang baik dan sangat menakutkan. *Calonarang* beserta anak buahnya dengan segala caranya memutuskan untuk mengadakan pembalasan dengan menyebarkan roh-roh jahat ke seluruh kerajaan *Daha*.

Perbuatan Calonarang yang tidak berperikemanusiaan itu menyebabkan banyak rakyat yang jatuh sakit dan meninggal.”

Lakon *Kautus Larung* tersebut sering sekali dipentaskan dalam berbagai pementasan seni *Calonarang*, baik sakral dan hanya sekadar hiburan. Namun, perlu diketahui bahwa berdasarkan penelusuran peneliti terhadap beberapa pementasan *Calonarang* di Bali, paling sering *Calonarang* dipentaskan dalam konteks sakral, yakni dipentaskan di teretorial *mandala* pura sebagai pelengkap upacara *yajña*. Umumnya lakon ini dipentaskan dalam ruang *sakral*, sebab lakon *Kautus Larung* diambil dari sampalan sastra *Calonarang*. Ada sebuah keyakinan bagi pelaku seni dan masyarakat Hindu di Bali pada umumnya bahwa dalam pementasan yang sifatnya sakral di dalamnya ada beberapa prosesi *magis* atau *tenget* sebagai sebuah *penyomya*, sangat tepat lakon merujuk pada sumber sastra. Biasanya pementasan *Calonarang* yang semi sakral, artinya dipentaskan hanya sebagai hiburan tetapi menggunakan juga prosesi ritus, lebih banyak lakon dipentaskan bersifat inovatif. Artinya, pementasan mengambil lakon lain dan dikolaborasikan dengan narasi lainnya yang mungkin kekinian sifatnya. Lakon *Kautus Larung* ini bisa jadi merupakan lakon penting yang diketengahkan dalam setiap pementasan. Lakon *Kautus Larung* yang dipentaskan oleh sanggar seni Gita Bandana Praja Denpasar dapat dilihat di gambar 2.

Lakon Perkawinan Mpu Bahula (*Bahula Duta*)

Lakon berikutnya yang sering dipentaskan oleh *Sekaa* kesenian *Calonarang* adalah lakon perkawinan *Mpu Bahula*. Sebagaimana lakon *Katundung Larung*, lakon perkawinan *Mpu Bahula* juga diambil dari teks sastra *Calonarang*. Lakon ini

merupakan sampalan atau bagian dari narasi besar *Calonarang* sebagaimana menurut I Made Apel, salah satu *pregina* Matah Gede dalam pementasan dramatari *Calonarang* menjelaskan kisah dalam lakon tersebut sebagai berikut.

“Raja Airlangga merasa kewalahan menangkis pembalasan Calonarang beserta anak buahnya. Kemudian raja Airlangga memohon petunjuk kepada Mpu Bharadah agar peristiwa ini dapat ditanggulangnya. Mpu Bharadah mengutus muridnya bernama Mpu Bahula agar menikah dengan Ratna Manggali dan menetap di Dirah dengan tujuan untuk mengetahui sumber kekuatan Calonarang. Mpu Bahula berangkat ke negeri Dirah dan menyampaikan maksud kedatangannya kepada Calonarang. Tanpa kecurigaan sedikit pun Calonarang segera menikahkan Ratna Manggali dengan Mpu Bahula. Pada suatu malam Mpu Bahula bertanya kepada Ratna Manggali (istrinya) mengenai sumber kekuatan Calonarang. Ratna Manggali memberitahukan kepada Bahula dan menunjuk ke suatu tempat rahasia yang sangat angker. Pada saat Ratna Manggali sedang tidur, Mpu Bahula mencuri dan melarikan lontar (benda keramat) tersebut dan diserahkan, kepada Mpu Bharadah. Setelah dibaca oleh Mpu Bharadah, lontar itu dibawa kembali oleh Bahula ke negeri Dirah.”

Lakon perkawinan *Mpu Bahula* dengan anak *Calonarang* bernama Ratna Manggali merupakan lakon yang paling menarik, sebab mengisahkan roman dan perpolitikan pada akhirnya berujung pada adegan menegangkan dan menyedihkan. Dalam lakon ini pula, penari *Calonarang* lebih banyak dapat berkreasi, sebab lakon ini diambil dari alur cerita yang memberikan peluang dalam pengembangan cerita. Biasanya lakon *Calonarang* dipentaskan tidak mutlak pakem lakon harus sesuai. Tetapi dalam konteks ini, penari *sekaa Calonarang* dapat menambahkan cerita berdasarkan atas “kesepakatan” antar penari *Calonarang*.

Lakon perkawinan *Mpu Bahula* ini pun terkadang pada saat dipentaskan tidak sesuai dengan isi dari sinopsis atau lakon tersebut, sehingga akan sedikit berbeda antara lakon dengan pementasan. Sebab pada dasarnya pementasan seni klasik yang sakral terkadang ditarikan berdasarkan atas situasi dan kondisi pementasan. Bahkan tidak jarang, ketika pementasan berlangsung ada penari *trance* (*kerauhan*) yang menyebabkan lakon sedikit mengalami perubahan. Sering pula ego para seniman yang menyebabkan lakon berubah. Misalnya *Bebondresan* menghabiskan waktu lama sehingga lakon lain terpaksa dihilangkan. Ego seniman seperti hal tersebut biasa terjadi pada saat pementasan berlangsung⁶⁴.

Lakon perkawinan Mpu Bahula ini pernah dipentaskan oleh sanggar Gita Bandana Praja di Pura Jagatnata Denpasar dalam rangka *piodalan*. Lakon ini sangat diminati oleh penonton, sehingga banyak masyarakat datang menyaksikan lakon ini sebagai sebuah pertunjukan seni, seperti nampak pada Gambar 3.

Lakon Ngeseng Waringin

Tidak kalah dengan dua lakon di atas, lakon *Ngeseng Waringin* juga sangat banyak dijadikan lakon pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. *Ngeseng Waringin* adalah istilah atau diksi dari bahasa Bali, jika diartikan dalam bahasa Indonesia adalah “membakar pohon beringin”. Dilihat secara harfiah lakon seolah-olah lakon tidak memiliki hubungan dengan sastra *Calonarang*. Namun, justru lakon inilah yang paling mistik diantara lakon-lakon lainnya yang diambil dari sastra *Calonarang*. Sebab dalam lakon tersebut, akan diperlihatkan kesaktian dari dua tokoh utama, yakni Walunateng Dirah (*Ni Calonarang*) dengan Mpu Baradah.

Adapun lakon tersebut dituturkan I Made Apel menyatakan bahwa:

“Mpu Bharadah sangat prihatin melihat penderitaan rakyat Daha, karena perbuatan Calonarang. Dalam perjalanan ke Dirah, Mpu Bharadah banyak melakukan dharma bhaktinya, dengan mengobati rakyat yang sakit dan menghidupkan rakyat yang telah meninggal. Kedatangan Mpu Bharadah di negeri Dirah diketahui oleh Calonarang. Untuk kedua kalinya, Calonarang kembali mengadakan pembalasan yang lebih dahsyat lagi, Mpu Bharadah menyarankan agar Calonarang berhenti berbuat jahat yang mengakibatkan banyak rakyat menjadi korban. Calonarang tidak mengindahkan permintaan Mpu Bharadah, melainkan ia menantang untuk mengadu kekuatan. Mpu Bharadah menyambut baik tantangan tersebut dengan satu syarat, barang siapa yang berhasil membakar pohon beringin ini dan tidak mampu menghidupkan kembali berarti harus mengakui kekalahannya. Kemudian Calonarang berhasil membakar hangus pohon beringin tersebut, tetapi tidak mampu menghidupkan kembali. Calonarang mengakui kekalahannya dan bersujud di hadapan Mpu Bharadah.”

Lakon *Ngeseng Waringin* ini menjadi populer dipentaskan oleh *sekaa Calonarang* di wilayah kota Denpasar. Kepopuleran lakon ini tentunya berakar dari kisah ini sangat menarik dan begitu relevan dimainkan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sebab pementasan *Calonarang* sangat diidentikkan sebagai pertunjukkan *kawisesan* atau kesaktian sifatnya. Seni pementasan *Calonarang* di dalamnya sudah pasti ada alur pementasan berupa adegan adu kesaktian antara *Calonarang* dengan Patih Madri atau Mpu Baradah sendiri, yang kemudian disimbolkan dengan pertarungan antara *Barong* dan *Rangda*⁶⁵. Terlebih lagi, setiap pementasan dramatari *Calonarang* dewasa

ini dibumbui dengan adegan *pengundangan* dan *watangan* sehingga menambah kesan mistis dan keangkeran pementasan.

Masyarakat Bali sendiri, memiliki kecenderungan dan kegandrungan yang tinggi terhadap pementasan yang bersifat gaib dan mistis, sehingga lakon *Ngeseng Waringin* begitu sangat populer dalam dunia pementasan *Calonarang*. Ada beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang mengambil lakon *Ngeseng Waringin*, dan lakon tersebut selain memang menyajikan dramatik mistik, juga sangat mudah dimainkan oleh *pregina Calonarang*. Kemudahan tersebut dikarenakan lakon tersebut sudah sering dipentaskan dalam seni pementasan. Namun adakalanya pula pementasan diberikan tambahan cerita agar tidak terkesan monoton. Tambahan cerita tersebut tentunya tidak mengurangi esensi cerita dalam lakon tersebut.

Dalam dunia berkesenian selalu bersifat dinamis, dan bukan statis. Jadi para seniman *Calonarang* secara terus menerus menggali sastra *Calonarang* hingga menemukan lakon lain dengan kemasan yang berbeda. Sesungguhnya, semua lakon apapun itu menjadikan sastra *Calonarang* sebagai sumber cerita yang kemudian dijadikan lakon-lakon yang baru, yakni dengan cara mengambil bagian dari cerita sastra *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur, *sekaa Calonarang* lebih dari satu kali lakon *Ngeseng Waringin* dipentaskan di beberapa pura di wilayah Kota Denpasar. Hal tersebut menandakan bahwa lakon tersebut sangat diminati, baik seniman dan masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Adapun pementasan dramatari dengan lakon *Ngeseng Waringin* dapat disimak pada gambar 4.

Lakon Katundung Ratna Manggali

Selain ketiga lakon tersebut di atas, terdapat pula beberapa lakon carangan. Lakon carangan ini tidak terdapat di dalam cerita sumber (sastra *Calonarang*). Lakon carangan dibuat dengan cara mengambil sebuah konflik pada cerita kemudian dikembangkan dan dijadikan lakon⁶⁶. Lakon carangan yang paling sering dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah *Katundung Ratna Manggali*. Istilah “*katundung*” dalam bahasa Indonesia diartikan “diusir”. Jadi lakon ini mengisahkan ketika anak *Ni Calonarang* yang bernama *Ratna Manggali* diusir sehingga menyebabkan *Ni Calonarang* marah hebat hingga menghancurkan negeri wilayah kekuasaan Airlangga. Sebagaimana sinopsis tersebut dikisahkan I Putu Adi, seorang praktisi Calonarang sebagai berikut.

“Lakon Ratna Manggali secara singkat mengisahkan Ratna Manggali telah dipersunting oleh raja Airlangga. Beberapa kemudian terjadi protes di kalangan rakyat yang isinya agar raja secepatnya mengembalikan Ratna Manggali karena diduga menganut ilmu hitam. Airlangga sebagai seorang raja yang bijaksana mengabulkan permintaan rakyatnya dan mengusir Ratna Manggali dari kerajaan. Selanjutnya raja Airlangga mengutus patih Madri untuk mengembalikan Ratna Manggali kepada Calonarang. Patih Madri menyeret dan mengikat Ratna Manggali dihadapan Calonarang. Calonarang menjadi sangat marah dan segera mengadakan pembalasan dengan menyebarkan wabah penyakit ke seluruh negeri Daha”.

Lakon carangan ini menjadi lakon yang menarik pula selain lakon-lakon yang telah diuraikan di atas. Menariknya adalah lakon ini begitu diminati karena adegannya diwarnai dengan kemarahan *Walunateng Dirah* akibat dari anak kesayangannya terusir dari kerajaan Airlangga. Sebagaimana pementasan

Calonarang sangat diidentikan sebagai sebuah pertunjukkan *magis*, lakon ini sangatlah pantas menyihir penonton untuk masuk ke dalam wilayah mistik.

Lakon Ambekin Kawisesan

Lakon *Ambekin Kawisesan* juga termasuk lakon carangan yang diambil dari teks *Calonarang*. Bahkan lakon ini tidak mengambil banyak cerita atau konflik tetapi sari-sari ajaran dalam teks *Tanting Mas-Tanting Rat* yang merupakan teks bergenre *Calonarang*. Adalah *Sekaa Calonarang Gases Bali* yang pertama mempopulerkan lakon ini, dan hingga kini sudah dijadikan lakon pementasan di beberapa pura di Denpasar dan luar wilayah Denpasar. Sesungguhnya gagasan mengambil lakon ini dalam setiap pementasan dikarenakan Yayasan Gases Bali berupaya mengembangkan lakon yang lebih kelihatan mistik magis dan baru. Sebab selama ini lakon hanya merujuk pada sumber asli. Dalam artian, apa yang ada dalam narasi lontar *Calonarang* cerita itu dimainkan. Namun *sekaa Calonarang Gases Bali* berupaya menggali teks sastra *Calonarang* sehingga menemukan lakon baru yang mewakili keseluruhan naskah sastra *Calonarang*.

Lakon *Ambekin Kawisesan* sesungguhnya representatif dari watak *Ni Calonarang* yang *mewisesa*. Jadi, lakon ini berusaha menunjukkan tentang *kawisesan Ni Calonarang* yang mendapat mendapat anugerah dari *Hyang Bhagawati*. Dalam lakon ini pula, disebutkan kesaktian *Ni Madu Segara*, yakni nama lain dari *I Rarung* sebelum menjadi murid *Ni Calonarang*. *Ni Madu Segara* inilah memiliki kesaktian yang lebih *mewisesa* dari *Calonarang* bahkan sempat menundukan kesaktian *Calonarang*. *Calonarang* tidak bisa menerima, lantas memohon kepada *Bhattāri* agar memotong kesaktian. Adapun sinopsis

tersebut dituturkan Jero Mangku Wayan Candra almarhum, pinisepuh Gases Bali sebagai berikut:

“Sesungguhnya lakon ini saya ambil dari teks lontar Tanting Mas-Tanting Rat pada bagian awal yang mengisahkan tentang perseteruan antara I Madu Segara dengan Ni Calonarang. Dikisahkan suaminya Madu Segara mati karena tenung dan deluh. Sakit hatilah Madu Segara karena hal itu akibat dari ulahnya Ni Calonarang. Segera ia memuja Dewi Durga, dan memohon kesaktian agar dapat mengalahkan Ni Calonarang. Segera Sang Dewi Durga muncul dihadapannya, dan memberikan anugerah kesaktian tingkat sebelas. Pertarungan pun terjadi, dan Ni Calonarang tidak dapat mengalahkan I Madu Segara. Justru Calonarang bersujud atas kekalahannya. Namun Calonarang tidak semudah itu untuk ditaklukan dan dikalahkan. Segera ia ke kuburan, dan menjelaskan kekalahannya kepada Dewi Durga. Dewi Durga pun bersedia membantunya untuk mengalahkan Madu segara cara satu-satunya adalah memotong kesaktian Madu Segara lagi 4 tingkat sehingga menjadi 7, dan berada di bawah Ni Calonarang. Pada akhirnya I Madu Segara berhasil dikalahkan, dan menjadi abdi Ni Calonarang yang paling setia. Ni Calonarang pun mengganti nama Madu Segara menjadi Ni Rarung, seorang murid yang sangat setia dan istimewa”.

Lakon carangan ini menjadi lakon yang menarik, karena menyuguhkan perseteruan antara *Calonarang* dengan Madu Segara. Lakon tersebut sesungguhnya sebuah suguhan yang memberikan gambaran, bahwa perilaku *wisesa* memang sewajarnya diadu untuk mengukur kesaktian yang telah dimiliki. Lakon ini relevan dengan karakteristik pementasan *Calonarang* yang identik dengan adegan dramatik yang menunjukkan pergulatan *kawisesan* atau kesaktian. Adapun

pementasan lakon *Ambekin Kawisesan* dapat dilihat pada gambar 5.

Aktor

Dalam setiap pementasan seni, baik tradisional dan modern, aktor memiliki peran sentral. Sebab berhasil dan tidaknya sebuah lakon dipentaskan bergantung pada aktor dan pendukungnya. Aktor dapat disamakan dengan tokoh dan atau penokohan dalam karya sastra⁶⁷. Sebagaimana tokoh, aktor juga terdiri atas aktor utama (*protagonis*) dan aktor pembantu (*antagonis*). Kriteria untuk menentukan aktor utama bukanlah melalui frekuensi pemunculannya dalam lakon, melainkan intensitas keterlibatan aktor dalam peristiwa yang membangun cerita. Lakon sering juga mengungkapkan siapa yang dimaksud dengan protagonis⁶⁸. Pada umumnya aktor atau peran protagonis dan antagonis menggambarkan perwatakan atau penokohan. Aktor (penokohan) ini amat penting dalam sebuah karya sastra, dan seni pertunjukkan. Perwatakan seseorang dapat diterangkan melalui dua cara yaitu: (1) Melalui pemaparan watak aktor secara analisa atau uraian si pengarang. Apakah uraian (esai) itu si aktor pemaarah, sedih, ganas, jujur dan lain-lain, (2) Pemaparan watak aktor dikemukakan melalui diaolog antar pemeran (secara dramatis) (Antara, 2005:14). Watak aktor dapat terungkap oleh (1) tindakan, (2) ujarannya, (3) pikirannya, (4) penampilan fisiknya, dan (5) apa yang dikatakan atau dipikirkan tokoh tentang dirinya⁶⁹.

Aktor atau tokoh dalam karya sastra menunjuk pada orangnya dan pelaku cerita⁷⁰. Aktor merujuk pada watak dan karakter sehingga menunjuk pada sikap pemain dramatari yang dipentaskan. Dengan demikian aktor adalah pelukisan gambaran yang jelas tentang seseorang yang ditampilkan dalam sebuah cerita. Aktor adalah orang-orang yang ditampilkan

dalam setiap pementasan yang memiliki kualitas moral dan kecenderungan tertentu serta diekspresikan dalam ucapan dan tindakan⁷¹. Berdasarkan atas terminologi di atas, aktor pementasan dramatari *Calonarang* adalah orang-orang yang terlibat langsung dalam pementasan yang memiliki kecenderungan karakter dan sifat yang diekspresikan dalam ruang pentas. Menentukan aktor utama dalam pementasan dramatari *Calonarang* bukan dilihat dari intensitasnya dalam pementasan, tetapi sejauh mana keterlibatan aktor dalam membangun cerita dalam lakon yang dipentaskan.

Berkenaan dengan aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang*, dapat dilihat dari keseluruhan pementasan dan lakon yang telah ditentukan⁷². Sesungguhnya aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* dimana-mana ada kesamaan dan kemiripan serta dalam pementasan selalu melibatkan banyak aktor. Terlebih seni pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali. Di lihat dari repertoar yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*, sehingga dari sastra itulah dapat ditentukan aktor *protagonis* dan *antagois*. Dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, seni pementasan *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pementasan tradisional yang lain, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra *Parwa*), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra *Ramayana*), *Gambuh* (terkait dengan sastra *Malat*), *Topeng* (terkait dengan sastra *Babad*), dan *Arja* (terkait dengan sastra *Malat* dengan berbagai versinya).

Menunjuk kepada 10 jenis teater tradisional Bali, pementasan dramatari *Calonarang* dapat digolongkan ke dalam

Prembon. Dasarnya antara lain karena pementasan *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur Topeng Gambuh, Arja, dan lain-lain. *Prembon* diperkirakan berasal dari kata *imbuh*, yang berarti “(di)tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi *paimbuan* yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi *prembon* sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus, yakni sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (*imbuh-imbuhan*) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur Topeng, dan Arja. Dari unsur itu sebenarnya aktor pementasan *Calonarang* dapat ditentukan dan ditelusuri dengan baik.

Selain itu, menentukan aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat terlebih dahulu ciri-ciri yang ada pada pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun ciri-ciri yang dimiliki oleh pementasan dramatari *Calonarang* (yang sekaligus merupakan kriteria untuk memasukkannya sebagai sastra tradisional), ialah sebagai berikut: (1) mementaskan suatu lakon tertentu yang pada umumnya dipetik dari sastra *Calonarang*, (2) Diungkapkan melalui drama dan tari (kadang-kadang juga disertai nyanyian), (3) dialog-dialog menggunakan bahasa Kawi dan Bali (terutama para punakawan dan tokoh-tokoh lain setingkat punakawan), (4) sumber cerita ialah sastra *Calonarang*, sebuah kisah yang berlatar belakang sejarah, (5) adanya tokoh punakawan seperti “*panasar*”, yaitu *Punta* (*panasar* “kelihan” atau *panasar* yang lebih tua), dan *Kartala* atau *Wijil* (*panasar* “*cenikan*” atau *panasar* yang lebih muda), (6) seni pertunjukan ini tidak memakai naskah tertulis (skenario), (7) tema cerita merupakan keterpaduan (intergrated) antara tragedi, komedi, dan heroisme (kepahlawanan), (8) seni pementasan ini menggunakan *gambelan*, (9) berlaku untuk semua umur dan semua golongan (10) para penari

menggunakan busana yang khas (bukan pakaian sehari-hari), dan (11) menggunakan pentas arena/tapal kuda⁷³.

Berdasarkan atas ciri-ciri pementasan tersebut, dapat diketahui beberapa aktor pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun para aktor yang mendukung pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebagai berikut:

Walu Nateng Dirah atau Matah Gede

Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di manapun, termasuk di Kota Denpasar *Walu Nateng Dirah* sebagai aktor sentral *protagonis* (aktor utama). *Walu Nateng Dirah* adalah sebutan lain dari *Ni Calonarang*. *Walu Nateng Dirah* adalah sebuah nama yang terdiri dari kata *walu* artinya janda, *nata* artinya raja, *ing* artinya di- dan *Dirah* adalah negeri Dirah⁷⁴. Dengan demikian *Walu Nata Ing Dirah* artinya “Seorang Janda di Dirah”. Bagi masyarakat Bali dan di Kota Denpasar lebih lazim menyebut *Walu Nateng Dirah* karena “*nata ing*” disandikan (a+i) menjadi (e) sehingga disebut “*nateng*”. Selanjutnya Goris⁷⁵ dalam catatannya menjelaskan tentang *Ni Calonarang* yang sering disebut dalam ceritera Bali adalah *Walu Nateng Dirah*, yakni seorang janda ahli sihir wanita (*Rangda*) dari negeri Dirah atau Jirah. Bahkan dalam catatan tersebut, Goris menduga bahwa Mahendradata atau Gunapriyadharmapatni sebagai *Calonarang* yang memiliki kekuatan yang lebih daripada suaminya raja Udayana. Hal tersebut di dasarkan atas sebuah catatan titah raja yang dikeluarkan raja Udayana yang selalu didahului dengan gelar Gunapriyadharmapatni.

Uraian tersebut bisa menjadi sebuah kemungkinan dan kebenaran, meskipun masih sangat sumir. Kebenaran tersebut diperkuat dari adanya catatan efigrafi dan ikonografi yang

mengarah pada jalan yang sama. Terlebih Gunapriya dharmapatni dicitrakan dalam arca Durga Mahesasuramardini, yakni *Dewi Durga* dalam murthinya sebagai *Durga* berlengan delapan, dan Goris mengidentifikasikan ikonografi tersebut simbul kemarahan dan ajaran mistik kiri dari Gunapriyadharmapatni. Namun terlepas dari kontroversialnya tokoh *Ni Calonarang* dalam perspektif historikal, dalam pementasan dramatari *Calonarang* aktor *Walu Nateng Dirah* masih tetap menjadi aktor sentral pementasan.

Dalam tradisi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, aktor *Walu Nateng Dirah* sangat jarang disebutkan dalam pementasan. Justru tokoh tersebut disebut dengan nama lain, yakni “*Matah Gede*” yang diperankan oleh laki-laki. Sama sekali belum ada “*Matah Gede*” diperankan oleh seorang perempuan. Sebutan “*Matah Gede*” sama misterinya dengan nama *Ni Calonarang* dan *Walu Nateng Dirah*. Banyak versi yang dimunculkan oleh praktisi *Calonarang* berkenaan dengan nama “*Matah Gede*” untuk merujuk *Walua Nateng Dirah*. Bahkan ada versi lain menyatakan bahwa “*Matah Gede*” bukan aktor atau tokoh dalam pementasan, tetapi “jenis tari” yang ditarikan oleh penari ketika mementaskan tokoh *Walu Nateng Dirah* dalam pementasan *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan Nyoman Geguh, seorang praktisi *Calonarang* menjelaskan:

“Bagi saya *Matah Gede* bukanlah nama tokoh melainkan jenis tarian yang ditarikan oleh penari pada saat menarikan tokoh *Walu Nateng Dirah*. Jadi orang menarikan tokoh itulah disebut dengan jenis tarian *Matah Gede*. *Matah Gede* sendiri dianalogikan seperti makanan yang setengah matang. Dalam bahasa Bali *mara lebeng atenge*. Artinya, manusia sakti yang masih berwujud manusia, tetapi wajahnya sudah berubah atau di Bali sering disebut dengan *jelama matah*”

Deskripsi tersebut kemungkinan dapat diterima dalam kerangka logis. Biasa jadi *Matah Gede* hanyalah sebuah gaya tarian bagi mereka yang akan menarik tokoh *Walu Nateng Dirah*. Namun apapun itu, realitanya dalam lingkungan sosial, *Matah Gede* sudah menjadi tokoh *protagonis* sekaligus aktor simbolik mewakili citra *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Menyimak atas uraian makna harfiah dari *Matah Gede* sebagai manusia *Śakti* yang belum matang, dan masih berwujud manusia tetapi wajahnya sudah berubah, sangat tepat merefleksikan aktor *Walu Nateng Dirah* sebagai sosok manusia perempuan *śakti* yang belum memiliki kematangan ilmu dan pengetahuan.

Selain itu, pandangan lain yang berkenaan dengan *Matah Gede* tidak boleh diabaikan. Beberapa praktisi, penggiat dan pemerhati pementasan dramatari *Calonarang* justru mengatakan dengan tegas, bahwa *Matah Gede* adalah aktor bukan jenis pakem tarian. Ia adalah tokoh atau aktor utama dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Bahkan *Matah Gede* sudah menjadi ikonik dari pementasan dramatari *Calonarang*. Sebab nama *Matah Gede* bukanlah hanya sekadar nama tetapi istilah yang merepresentasikan tokoh *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Meskipun hingga saat ini belum diketahui siapa pertamakali menggunakan nama ini untuk menyebut *Walu Nateng Dirah* dalam seni pementasan *Calonarang*. Berkenaan dengan nama *Matah Gede*, Putu Adi⁷⁶ menyatakan nama tersebut merujuk pada *kawisesan* (kesaktian) yang dimiliki *Walu Nateng Dirah* yang boleh dikatakan belum sempurna.

Apabila nama *Matah Gede* mewakili kesaktian *Walu Nateng Dirah*, sangat pantas nama tersebut dilabelkan pada aktor *Walu Nateng Dirah* pada pementasan *Calonarang*. *Matah Gede* sebagaimana telah disebutkan di atas bukanlah jenis pakem tarian, tetapi sebuah makna simbol yang sedikit tidaknya

mewakili ideologi atau ajaran pada sosok *Walu Nateng Dirah*. Sebagaimana merujuk pada diskursus teori semiotika dari De Saussure, bahwa setiap istilah (diksi) adalah sebuah semion atau penanda yang dapat ditafsirkan sebagai tanda yang penuh makna⁷⁷. Istilah “*Matah Gede*” dapat dikatakan adalah sebuah semion atau penanda yang tentunya memiliki makna yang dalam. Makna “*Matah Gede*” sesungguhnya adalah pesan dari sebuah simbol kedigjayaan dan *kawisesan* yang dimiliki *Walu Nateng Dirah* yang masih belum mencapai kesempurnaan. Artinya, ilmu *pangiwa* yang dimilikinya boleh dikatakan belum matang sehingga masih diliputi oleh rasa marah dan kebencian. Sebab pada hakikatnya manusia yang belajar *mangiwa* sangat utama, jika didasari dengan laku *sadhu suci laksana*. Ketika manusia yang dapat mempelajari *ngiwa* atau *pangiwan* sudah tinggi dan sudah dapat menaklukkan musuh dalam diri, atas anugrah Hyang Bhattāri, tinggi tingkat ilmunya disebut “*Pangiwan Ngisep Sari*” sebagaimana disebutkan dalam *lontar Pangiwan Buda Kecapi Putih* sebagai berikut.

Nihan kotamaning sang mangiwa, den wruhan rumuhun, kagelarang dewatattwa, mwan panunggalaning Triaksara, tekeng Rwa Bhineda, apan wekasing wakas utamahakena, sekala niskla kawibawa, kinatwaning dening rat kabeh, kinasihin dening dewa Bhattāra, mwah kinabhaktya dening sarwa Bhuta-Bhuti---yan katekaning pati, wenang mantuking siwapada, Wisnupada, tekeng cintya bhawana---yan ketekening pati swarga pawitra kepangguh denta---kramanya byasake ring kalaning bulan rame. Mayoga sirap marep purwa, angeka citta, mamati bayu, mamti kroda mwan satru ri angga sariranta, masadana suci---nihan ta ngiwa ngisep sari ngaran... (Buda Kacapi Putih, 1b-2a)

Terjemahan:

Inilah keutamaan (orang) yang *mangiwa* (menekuni *pangiwan*), menjadi sangat berpengetahuan, mengetahui

hakikat dewatattwa, dan mampu menyatukan triaksara (Ang, Ung, Mang), dengan Rwabhnedha (Ang dan Ah), sebab dari dahulu sangat utama dan maha utama, berwibawa di alam sekala-niskala, dan dihormati oleh semua penguasa, dikasihi oleh Dewa Bhattāra, disembah oleh para Bhuta-Bhuti----apabila kematian datang, pantas kembali ke alam Śiwa, alam Wisnu dan alam yang tak terpikirkan---bila meninggal sudah pasti mendapatkan surga---namun sepatutnya membiasakan diri pada saat bulan (purnama), beryoga menghadap timur, mengendalikan cita (pikiran), mematikan keinginan, mematikan kemarahan dan musuh dalam diri serta bersadhana perbuatan suci---demikianlah pangiwan (sesungguhnya) yang disebut ngisep sari,...(Gedong Kertya,1988:1-2).

Menyimak petikan *lontar* tersebut di atas, tanda dari orang yang tinggi atau sempurna tingkat *pangiwannya* disebut dengan *ngisep sari*. Tentunya anugrah itu didapatkan jika manusia atau penekun *pangiwan* sudah mampu melakukan *sadhana* (disiplin spiritual) sebagaimana disebutkan dalam teks. Namun *Walu Nateng Dirah* kendatipun sangat mahir dalam ilmu *pangiwan*, namun masih diliputi “*alah dening-dening*” tidak sempurna ilmu. Nama “*Matah Gede*” yang dilekatkan padanya sesungguhnya mengisyaratkan hal tersebut. Dengan demikian, tokoh *Matah Gede* yang tiada lain adalah *Walu Nateng Dirah* adalah manusia *śakti* yang belum sempurna ilmu *pangiwannya*. Atas dasar semion tanda dalam makna tersebutlah, aktor *Matah Gede* (*Walu Nateng Dirah*) diwujudkan masih dalam wujud manusia, perempuan tua cantik tetapi memiliki wajah yang menyeramkan, seperti nampak pada gambar 6.

Melihat gambar 6 tersebut, demikianlah penggambaran aktor “*Matah Gede*” dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Terlihat “*Matah Gede*” masih berwujud manusia,

tetapi memiliki wajah yang menyeramkan setengah sudah berubah. Atribut yang dikenakan aktor menandakan bahwa *Matah Gede* memang sosok manusia perempuan yang sudah tua dan ringkih. Hal tersebut dicirikan dengan tongkat yang dibawa sang aktor sebagai sandaran pada saat berjalan. Selanjutnya “*metengkuluk*” kain warna putih usang dirajah dengan *Bhuta Siu* dan *Dasaksara* serta *Dasabayu* menjadi ciri khasnya. Dalam *tengkuluk* juga dirajah *Ongkara Sungsang* dan dalam, bab berikutnya akan dijelaskan terkait makna filsafatnya. Kain *rembang* kuno adalah *ambed* pada tubuhnya serta berhiaskan *basang-basang* atau *jejeron* manusia serta tengkorak. *Tapih* adalah kain penutup pada bagian bawah. *Matah Gede* disandingkan untuk *Janda Dirah* berarti ia masih mentah yang merujuk pada fakta bahwa *kawisesan* berupa api belum tersembur dari mata dan hidungnya⁷⁸.

Semua atribut tersebut tentunya memiliki makna dan arti tersendiri. Namun secara keseluruhan atribut tersebut memberikan sebuah gambaran (visual), bahwa “*Matah Gede*” atau *Walu Nateng Dirah* adalah memang benar seorang *walu* (janda) tua *Śakti* tetapi sangat mempesona (baca cantik) sebagaimana disebutkan dalam teks satsra *Calonarang*. Aktor “*Matah Gede*” memiliki peran penting dalam pementasan. Sebagai aktor utama, *Matah Gede* memiliki peran strategis dalam membangun cerita dalam setiap pementasan. Oleh karena itu, ada memang pakem khusus untuk menarik “*Matah Gede*”, sebagaimana Nyoman Geguh, seorang praktisi *Calonarang* menjelaskan sebagai berikut.

“saya beberapa kali pernah menjadi juri dalam lomba tarian “*Matah Gede*” yang sempat digelar oleh pemerintah Kota Denpasar. Bagi praktisi “*Matah Gede*” ada pakem khusus yang tidak boleh diabaikan saat menari. Atribut sudah pasti membawa tongkat, *metengkuluk*, *metapih* dan menggunakan *amed dada*. Sekarang banyak variasi dan

kreasi Matah Gede yang terkadang jauh dari gambaran sastra, bahwa Calonarang adalah “janda” di negeri Dirah. Kemudian tarian pepesannya harus mengikuti struktur seperti pepeson, pengawak terog, pengecet, betel maya, pengerang-erang dan pakeed. Demikianlah pakem menarik Matah Gede yang sebaiknya diikuti oleh aktor ketika mementaskan pementasan Calonarang”.

Aktor *Matah Gede* kini dalam setiap pementasan memang menyuguhkan atribut yang sangat varitaif. Mereka berkreasi dalam dunia seni yang tanpa batas, tetapi jangan sampai bergeser dan menjauhi sastra *Calonarang*. Teks sastra sudah memberikan visualisasi aktor *Matah Gede* sebagaimana gambaran *Walu Nateng Dirah* atau *Ni Calonarang* yang sangat sederhana. Penggambaran seorang janda tua tentunya adalah titik point yang tidak boleh dilupakan. Dewasa ini banyak penari *Matah Gede* lebih menonjolkan aspek estetik melupakan etika sastra sehingga terkadang aktor *Matah Gede* tidak merepersepsikan seorang “*Janda Dirah*”. Kemudian ketika aktor *Matah Gede* memainkan perannya di atas panggung juga hendaknya menjadi hal yang penting diperhatikan. Terutama *pepeson, pengawak terog, pengecet, betel maya, pengerang-erang* dan *pakeed*. *Pengerang-erang* misalnya, di sana aktor harus mampu *ngucap-ucap* dengan menggunakan bahasa sastra Jawa Kuna atau *Kawi*, sebab kisah ini menggambarkan kejadian pada masa berkuasanya raja Airlangga di Jawa. Kebanyakan *Matah Gede* tidak memahami sastra *Kawi* sehingga pementasan menjadi kurang menarik untuk disaksikan. *Matah Gede* adalah aktor *protagonist*, aktor memiliki peran strategis dalam hal sukses dan tidaknya pementasan dramatari *Calonarang*.

Patih Taskara Maguna (*Pandung*)

Telah disinggung sebelumnya bahwa struktur pementasan dramatari *Calonarang* hampir sama dengan pementasan teater, yakni ada lakon, aktor, instrumen dan tata panggung. Selanjutnya aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* secara terorganisir merujuk pada teks *Calonarang*, dan dalam membangun karakter, penari *Calonarang* (praktisi *Calonarang*) berpegang pada karakter seperti yang digambarkan sastra *Calonarang*. Bandem, dkk (1989: 200) nampaknya juga menjelaskan hal yang serupa, yaitu:

Dalam membangun karakter tokoh atau aktor pementasan dramatari *Calonarang*, seperti aktor sentral (utama), aktor bawahan dan aktor tambahan yang namanya ada dalam sastra *Calonarang*. Penata tari pementasan *Calonarang* tampaknya berpegang pada karakter seperti yang digambarkan dalam sastra *Calonarang*, dan tentunya pula atas tafsir dari penata tari maupun seniman *Calonarang* itu sendiri.

Sebagaimana diketahui dalam pementasan dramatari *Calonarang*, karakter tokoh menjadi sangat penting. Sebab dalam pola tetap yang idiomatik dalam teater tradisional Bali tidak hanya terdapat pada bangunan adegan-adegan, tetapi juga pada pelukisan karakter aktor yang dapat dikatakan sebagai aktor tetap, seperti prabu, patih, putri, penasar dan condong⁷⁹. Menelisik pementasan dramatari *Calonarang* di Bali nampaknya aktor tetap masih dipertahankan dalam beberapa pementasan, terutama aktor sentral, seperti *Walu Nateng Dirah* dan *Patih Taskara Maguna*. Adapun raja Airangga sebagai tokoh tetap dan penting ternyata jarang dipentaskan dalam pementasan⁸⁰. Justru aktor sentral yang sering muncul adalah *Walu Nateng Dirah* (Ni *Calonarang*), Taskara Maguna dan Ratna Manggali. Adapun aktor bawahan yang sering dipentaskan adalah

punakwan (*punta-wijil*), *liku*, *condong* dan *bondres* serta aktor tambahan lainnya. Bahkan menariknya pementasan dramatari *Calonarang* di Bali memunculkan tokoh-tokoh yang tidak disebutkan dalam sastra *Calonarang*, seperti *Barong-Rangda*, *Condong*, *Punta-Wijil* dan tokoh tambahan lainnya. Dengan demikian, aktor khusus dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah *Matah Gede* (*Walu Nateng Dirah*), *Taskara Maguna* dan *Barong-Rangda*.

Aktor *Taskara Maguna* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya adalah transformasi tokoh yang ada dalam sastra *Calonarang*. Disebutkan dalam teks *Calonarang*, bahwa raja Airlangga memiliki patih *Śakti* dan dalam sastra disebut *Patih Taskara Maguna*, *Patih Madri*, *Patih Kaet* dan *Patih Manguri* di kerajaan *Daha*. Kemudian dalam dunia pementasan *Calonarang* di Bali, patih yang paling sering dibawa dalam lakon pementasan adalah patih *Taskara Maguna* dan *Patih Madri*. Patih *Taskara Maguna* selanjutnya dalam dunia pentas *Calonarang* dan *Pecalonarangan* sering disebut dengan *Pandung*. Bahkan di daerah lain disebut dengan *Maling Maguna*. Sesungguhnya ketiga kata tersebut, yakni *maling*, *pandung* dan *taskara* adalah kata yang bersinonim, yang berarti: penyamun, perampok, pencuri⁸¹.

Berdasarkan sinonim kata tersebut, *Taskara Maguna* memiliki arti sebagai “pencuri yang sangat berguna”, dan bisa juga *guna* disini diartikan mewakili kesaktian patih dari prabu Airlangga yang dapat menyusup kekediaman *Walu Nateng Dirah*. Baik dalam sastra dan alur pementasan dramatari *Calonarang*, patih *Taskara Maguna* yang disebut “*Pandung*” adalah sosok lelaki paruh baya yang memiliki perawakan kekar dan gestur serta mimik wajah yang berwibawa. Senjata yang dibawa dan selalu digunakan dalam pertempuran melawan

Walu Nateng Dirah adalah pusaka keris, sebagaimana nampak gambar 7.

Aktor atau tokoh *Taskara Maguna* dalam pementasan *Calonarang* yang dijadikan sebagai lawan *Walu Nateng Dirah* yang sudah *memurthi* menjadi Durga atau diwujudkan dalam sosok Rangda. Namun sesungguhnya, jika merujuk pada sastra *Calonarang*, patih *Taskara Maguna* ini hanya sampai pada kediaman *Walu Nateng Dirah* karena belum sempat untuk menemui *Walu Nata*, patih *Taskara Maguna* sudah terlebih dahulu *dideluh* oleh *Walu Nateng Dirah*. Namun dalam pementasan *Calonarang* di Bali telah terjadi banyak pemenggalan dan boleh dikatakan sebagai penyimpangan alur cerita. Bahkan penyimpangan banyak terjadi yang menyebabkan pementasan *Calonarang* tidak murni berdasarkan atas alur cerita sastra. Patih *Taskara Maguna* sesungguhnya belum sampai bertarung dengan *Walu Nateng Dirah*, tetapi dalam pementasan yang sering terjadi adalah patih *Taskara Maguna* yang menjadi lawan tangguh *Walu Nateng Dirah*. Sering disaksikan dalam pementasan, patih *Taskara Maguna* berhasil beradu kesaktian dengan *Walu Nateng Dirah* dan sang patih dengan gagah berhasil naik ke atas ke tempat kediaman *Walu Nateng Dirah* yang sudah menjadi Rangda citra Bhattāri Durga.

Patih Madri

Tidak seperti patih *Taskara Maguna*, aktor *Patih Madri* jarang sekali dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali. Sebab kebanyakan pementasan lebih kepada mengambil alur cerita yang ringkas, dan terkadang mengabaikan alur cerita, apalagi alur cerita yang merujuk pada teks sastra *Calonarang*. Kebanyakan cerita mengambil lakon yang umum, tetapi aktor atau tokoh *Patih Madri* sengaja ditenggelamkan. Sebenarnya jika pertunjukkan mengikuti alur

cerita sebagaimana dalam sastra atau mungkin dalam garapan *Calonarang* klasik lengkap, peran *Patih Madri* sangat kelihatan perannya dalam cerita. Sebagaimana hal tersebut jelas dinarasikan ketika Ratna Manggali dikembalikan ke Dirah diikuti oleh Patih Madri⁸². *Ni Calonarang* yang mendengar anaknya dikembalikan dan diusir, mengutus muridnya (*sisya*) yang bernama *Larung*, *Adiguyang*, *Waksirsra* dan *Mahisawadana* untuk mencegat *Patih Madri*. I Larung berubah menjadi *Paksi* dan terjadilah pertarungan yang sangat seru antara Larung dengan *Patih Madri*.

Berkenaan dengan hal itu, sesungguhnya *Patih Madri* memiliki peranan yang sangat penting dalam narasi teks *Calonarang*. Namun demikian, penggalan narasi ini jarang diketengahkan dalam pementasan. Oleh karena itu, peran *Patih Madri* sedikit dilupakan dalam khasanah pementasan *Calonarang*. Bahkan terkadang ada penyimpangan dalam khasanah pementasan maupun dalam pemahaman masyarakat, bahwa patih *Taskara Maguna* adalah transformasi tokoh *Patih Madri* yang sering disebutkan dalam teks sastra *Calonarang*. Made Suardana atau sering disebut “*Laik Tukang Igel Rangda*” menjelaskan sebagai berikut.

“sekarang ini *sekaa Calonarang* jarang sekali mementaskan dramatari *Calonarang* klasik sebagaimana pertunjukkan masa lalu. Selain memang terkendala waktu pementasan yang akan memakan waktu cukup lama, sekarang pementasan sudah bergeser ke arah bukan lagi pementasan dramatari, tetapi ajang kontestasi. Pengundangan, *bangke-bangkean metanem* dan yang lainnya. Penonton sekarang tidak melihat pementasan secara utuh, tetapi hanya bagian-bagian saja yang dirasa berhubungan dengan hal-hal mistik. Hal itu menjadikan pementasan tidak utuh, dan peran *Patih Madri* tidak kelihatan dalam pementasan.”

Bandem dan deBoer (2004) pernah melakukan studi kritis terhadap pentas dramaturgi *Calonarang* di berbagai tempat di Bali. dalam studi kritisnya mereka menyebutkan bahwa banyak penyimpangan alur cerita dan pentas yang terjadi belakangan. Ada banyak faktor penyebabnya, dan penyimpangan tersebut bukan tidak mungkin akan mendistorsi alur cerita yang merujuk pada sastra. Kekhawatiran mereka justru pentas *Calonarang* akan bergeser fungsi dan peran dalam kegiatan seni beragama, menjadi ajang kontestasi belaka. Padahal pentas dramaturgi *Calonarang* memiliki fungsi seni dan keagamaan yang kuat.

Sekiranya studi kritis tersebut masih relevan dirujuk dan dijadikan rekritisasi terhadap pentas dramaturgi *Calonarang* dewasa ini. Berdasarkan atas beberapa studi sebelumnya berkenaan dengan pentas *Calonarang*, ternyata penyimpangan tersebut telah menjadi sesuatu kelaziman yang dilakukan oleh penata tari atau praktisi *sekaa Calonarang*. Selain itu, *sekaa* penari *Calonarang* juga melihat animo masyarakat yang tinggi terhadap pentas *Calonarang*, dan sayangnya masyarakat memiliki minat yang kurang melihat pentas secara utuh. Masyarakat lebih berminat pada beberapa bagian pentas, seperti pada saat *pangundangan*, *watangan/bangke-bangkean*, *sesuwunan mesolah* dan sejenisnya. Bahkan ada sebuah fenomena menggelikan, pada saat penari *Calonarang* menari atau membawakan pentas kalangan tidak begitu ramai, tetapi pada saat *watangan* berada di kalangan dan *pengundangan* dilangsungkan banyak penonton mendekati kalangan dan menyaksikan adegan tersebut. Penyimpangan baik kecil dan besar dalam pentas *Calonarang* adalah sesuatu yang lumrah sepanjang tidak mengganggu keharmonisan hubungan cerita antara sumber sastra dengan pentas⁸³. Namun demikian bukan berarti harus mengabaikan keseluruhan

struktur pementasan atau cerita. Jika masih saja diabaikan akan terjadi disharmonisasi pementasan. Bukan tidak mungkin pengaburan tokoh atau peran akan terjadi dalam ruang pementasan. Nampaknya hal tersebut terjadi pada aktor *Patih Madri*. Adapun tokoh *Patih Madri* dalam pementasan dapat dilihat pada gambar 8.

Penggambaran aktor *Patih Madri* dalam pementasan *Calonarang* sedikit berbeda dengan *Patih Taskara Maguna*. Meskipun kedua aktor tersebut memainkan peran “*patih*”, atribut yang digunakan adalah atribut *patih*. Jika *Taskara Maguna*, merupakan patih dengan sosok perawakan tinggi besar dengan wajah menyeramkan penuh wibawa. Kemudian mata mendelik dan kumis yang tebal semakin menambah kewibawaan. Gelung yang digunakan adalah *pakis rebah* dan bersenjatakan keris. Sedangkan atribut yang digunakan *Patih Madri* didominasi warna putih dan *badong* khas *mepererada*. Selanjutnya *gelungan Patih Madri* berbeda dengan *Patih Taskara Maguna*. Patih inilah yang ditugaskan untuk melawan kesaktian *Ni Calonarang*. Kemudian perwatakan tokoh *Patih Madri* mirip dengan tokoh Panji dalam dramatari Gambuh. Kadang-kadang juga *Patih Madri* diperankan oleh Mantri Manis (halus) dalam dramatari Arja⁸⁴.

Diah Ratna Manggali

Tokoh atau aktor selanjutnya adalah *Diah Ratna Manggali*, dan dalam teks sastra *Calonarang* tokoh ini adalah putri cantik dari *Ni Calonarang*. Banyak peneliti budaya, sastra dan sejarah menjelaskan tokoh ini berbeda dengan penggambaran ibunya *Ni Calonarang*. Ratna Manggali justru digambarkan dengan sangat cantik dan perilakunya sangat sopan serta ramah kepada penduduk Dirah. Ratna Manggali adalah putri *Calonarang* yang berparas cantik tetapi tidak ada

satu pemuda pun yang berani melamarnya, karena dicurigai menganut ajaran ilmu hitam⁸⁵.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh Diah Ratna Manggali biasanya diperankan oleh tokoh puteri yang dalam dramatari Arja disebut dengan Galuh. Galuh biasanya diperankan oleh seorang perempuan, tetapi belakangan dalam *Pecalonarangan*, Galuh juga diperankan oleh seorang laki-laki yang mengenakan atribut sebagaimana Galuh adalah perempuan yang sangat cantik. Kemudian dalam seni *Pergambuhan* Diah Ratna Manggali diidentikkan dengan tokoh *Kanya* atau putri yang sangat cantik⁸⁶. Tokoh *Kanya* ditarikan dalam *Penggambuhan* sama percis karakternya dengan Galuh, yakni seorang putri yang sangat cantik, seperti *Dedari Nilottama*. Bahkan dalam *Lontar Dharma Pegambuhan* disebutkan *pregina* tokoh *kanya* dalam *Pegambuhan* untuk *ngarad taksu* menggunakan mantra khusus, seperti dalam petikan berikut:

*Pengasren kanya, serana sekar sing kawenang, ma isun
ngidepana sarwa manic isarira, Nilottama aran ku,
Tunjung biru ring netrangu, gagar mayang ring kembang
ku, Ni suprabha tejanku, lengleng ring solahku, manda
ring tindaku, nusus asih ring pengarasku, konjer ing
tanganku, towok ring madhyangku, listuayu insun
inulatan dening wong kabeh, lunga asih teka asih, asih-
asih, tan ana pasah, ket sumaket, siddha sih nama swaha.*

Terjemahan:

Pengasren kanya (mantra mengundang taksu tokoh putri), sarananya bunga dan mantranya “hamba memusatkan pikiran pada semua jenis permata pada diri hamba, Nilottama nama diri hamba. Tunjung biru di mata hamba, Gagar Mayang pada bunga hamba, Ni Suprabha adalah sinar hamba, sangat memikat tarian hamba, perlahan tindakan hamba, kasih sayang yang tulus di pipi hamba, gemulai gerakan tangan hamba, ramping pinggang hamba,

sebenarnya sangat cantik hamba ditonton oleh semua orang, pergi sayang kembali sayang, sayang sayang, tidak dapat dipisahkan, sangat lekat, berhasil sayang selalu.

(Pusdok Denpasar, 1998:6).

Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh Ratna Manggali diwujudkan dalam pementasan identik dengan Galuh dan Kanya dalam seni Gambuh. Dengan demikian, atribut yang digunakan memiliki kesamaan dan umumnya diperankan oleh seorang perempuan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, tokoh Diah Ratna Manggali kebanyakan diperankan perempuan dan dalam busana seni Arja (Galuh). Biasanya dalam pementasan ada abdi yang menemani yang disebut dengan *Condong*. Biasanya ada dialog antara emban (*Condong*) dengan Galuh (Ratna Manggali), dan kini dialog tersebut terkadang diisi penggalan humoris antara emban dan putri.

Condong

Semua aktor atau tokoh dalam pementasan dramatari *Calonarang* memiliki peran penting. Tidak saja tokoh *protagonist* atau tokoh utama (sentral), tokoh bawahan atau pendukung juga memiliki peran penting. Pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan teater tradisional yang menggunakan pola pementasan yang terdiri dari beberapa elemen di dalamnya⁸⁷. Elemen aktor atau penokohan memiliki peran signifikan dalam mendukung pementasan. Tokoh utama dalam hal ini sebagai sentral yang membangun lakon dalam pementasan. Pun demikian tokoh bawahan atau pelengkap juga memiliki peran penting sebagai “pemanis” pementasan.

Tokoh “*Condong*” termasuk tokoh bawahan atau pelengkap. Akan tetapi berperan penting juga dalam

pementasan *Calonarang*. *Condong* memiliki peran sebagai emban atau abdi dari ratu atau putri penguasa. Simbolis yang dilekatkan padanya adalah ia seorang abdi yang sangat setia kepada junjungannya. Peran *Condong* diperankan oleh seorang perempuan, dan atribut yang digunakan adalah termasuk jenis atribut tari Arja. Busana juga demikian, sama dengan busana seni Pengarjaan. Sebagai seorang abdi, pada saat pementasan pasti berpasangan dengan seorang putri raja atau penguasa. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh *Condong* akan menjadi abdinya putri *Calonarang*, yakni Diah Ratna Manggali (Galuh). Sebagai abdi, ia akan selalu menemani Ratna Manggali dan melayaninya dengan baik. Tokoh *Condong* biasanya perawakannya kurus atau lebih gemuk dan pendek dari tokoh putri (Ratna Manggali). Semua itu simbol dari kesetiaan serta *bhakti* abdi kepada raja. Adapun aktor *Condong* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 9.

Penasar

Selain *Condong* sebagai tokoh tambahan, ada pula tokoh atau aktor tambahan yang disebut dengan *Penasar*. *Penasar* biasanya merupakan tokoh *punakawan* yang terdiri dari *penasar kelihan* (panakawan yang lebih tua) dan *penasar cenikan* (punakawan yang lebih muda). *Penasar* yang lebih tua biasanya disebut *Punta*, yang lebih muda *Kartala* atau *Wijil*. Kedua *punakawan* ini dapat digolongkan sebagai tokoh tambahan.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Bali dewasa ini termasuk jarang menghadirkan dua tokoh ini. Namun ada beberapa pementasan masih mempertahankan aktor tokoh ini dalam setiap pementasan. Sebagaimana aktor patih Madri, tokoh tambahan ini pula nampak tenggelam dan tidak pernah muncul dalam pementasan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* yang utuh, biasanya dua tokoh ini hadir sebagai

Punakawan dari patih *Taskara Maguna* atau *Patih Madri*. Kehadiran tokoh *Punakawan* ini penting untuk menterjemahkan dialog dari patih *Taskara Maguna* (Pandung) ke dalam bahasa Bali sebab Pandung dalam dialog menggunakan bahasa Kawi (Jawa Kuna).

Istilah *Penasar* diidentikan dengan “dasar” sehingga *Penasar* adalah dua *penakawan* yang memberikan dasar kata dalam dialog⁸⁸. Jadi sangat tepat adanya, jika dalam pementasan *Penasar* inilah yang menterjemahkan *ucap-ucap* patih sehingga penonton mengerti dengan dialog yang disampaikan antara patih dengan *Walu Nateng Dirah*. Namun kini, *Penasar* jarang digunakan. Justru yang menjadi *pengatos* (penterjemah) dari dialog *patih* adalah *Bondres* yang biasanya diperankan oleh dua orang laki-laki dengan atribut yang aneh dan lucu.

Secara etika pementasan, hal yang demikian menjadi hal yang kurang etis, bahwa *Bondres* menjadi penterjemah dialog *patih*. Jika melihat pementasan *Calonarang* klasik, menjadi sebuah keharusan bahwa *Penasar* memiliki peran itu. Boleh dikatakan hal seperti ini adalah salah satu bentuk penyimpangan-penyimpangan kecil yang berdampak pada tidak harmonisnya pementasan. Memang dalam sastra *Calonarang* tidak ada yang menyebutkan tokoh atau istilah *Penasar* yang terdiri dari *Penasar Punta* dan *Wijil*. Namun demikian, pementasan *Calonarang* merupakan pementasan yang terdiri dari beberapa unsur pementasan, seperti *pegambuhan*, *arja* dan *parwa*⁸⁹. Pada gambar 10 dapat dilihat tampilan tokoh atau aktor *Penasar*.

Barong

Selanjutnya tokoh yang sangat khas dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah *Barong* dan *Rangda*. Boleh dinyatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah satu kesatuan polarisasi pementasan yang melibatkan berbagai unsur. Selain memang pementasan *Calonarang* terdiri dari beberapa kesenian di dalamnya, seperti Arja, Pegambuhan dan Prembon, pementasan dramatari *Calonarang* juga memunculkan seni tari topeng *Barong* dan *Rangda*. Tokoh *Barong* dalam pementasan *Calonarang* biasanya dipentaskan pada awal pementasan dan akhir pementasan. *Barong* yang dipentaskan pun bukan sembarang *Barong*, tetapi *Barong Ketet* (*Barong Ket*), yakni *Barong* yang berwujud harimau atau singa. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tokoh *Barong* ditarikan sebagai pembuka pementasan. *Barong* ditarikan oleh dua orang laki-laki dengan celana loreng dan ada hiasan gongseng pada kaki. Sebagaimana tari *Barong* dalam pementasan *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 11.

Apabila istilah *Barong* dipasangkan dengan *Rangda* (*Barong-Rangda*), dipastikan yang dimaksudkan *Barong* tersebut jenis *Barong Ket*. Hal ini perlu dipertegas mengingat terdapat berbagai bentuk dan jenis *Barong*, tetapi hanya jenis *Barong Ket* yang lazim berpasangan dengan *Rangda* yang sekaligus pasangan ini (*Barong-Rangda*) kemudian mewakili aspek teologis (ajaran ketuhanan) keagamaan. Sementara itu berbagai bentuk *Barong* lainnya sering ditemukan difungsikan secara mandiri, baik sebagai sarana berkesenian maupun sebagai simbol keagamaan pada sebuah pura. Oleh karena itu *Barong-Rangda* sulit diberikan arti dan makna yang bersifat objektif yang mampu mewakili gambaran objek tersebut.

Adapun beberapa arti tentang Barong-Rangda diantaranya sebagai berikut.

Pertama, *Barong* sebagai perwujudan binatang mitologis lambang kebenaran untuk melawan kekuatan yang merusak⁹⁰. Banyak macam-macam *Barong*, seperti; *Bangkal*, berbentuk babi jantan besar; *Barong Bangkung*, berbentuk induk babi; *Barong Ket/keket/kekek*, *Barong* dengan bentuk binatang mitologis sebagai perwujudan “*Banaspati Raja*.” *Barong* landung yang berbentuk manusia tinggi besar (berbeda dari *Barong* yang lain), yang laki-laki disebut *Jero Gede* dengan muka hitam yang menyeramkan, sedangkan yang wanita disebut *Jero Luh* dengan muka berwarna putih atau kuning agak lucu.

Kedua, secara etimologi (asal kata), kata *Barong* berasal dari bahasa Sanskerta, yaitu kata “*b(h)arwang*” yang di dalam bahasa Melayu atau bahasa Indonesia sejajar dengan kata *Beruang*, yaitu nama seekor binatang yang hidup di daerah Asia, Amerika, dan Eropa, berbulu hitam dan tebal serta ekornya pendek⁹¹.

Ketiga, kata *Barong* berasal dari kata “*barwang (Barong)*” dalam bahasa Jawa Kuno berarti *beruang*, *beruang madu* (*Ursus Malayanus*)⁹². Kata Sanskerta untuk *beruang* adalah “*Baluka*”, sedangkan kata “*bharwa*” yang diduga menjadi kata *barwang* berarti yang memakan dengan baik, seperti lembu.

Keempat, *Barong* terdiri dari akar kata “*Bar*” sama dengan “*Bor*”, *Bor* ini kemudian disebut *poros*. Kemudian “*Ong*” artinya “*O*” dan “*Ng*”, yaitu *O* menggambarkan sebelum ada apa-apa. Dengan demikian bila menyebut nama *Barong* berarti sedang membicarakan sifat Tuhan dalam wujud “*Tbapa*”⁹³. Selanjutnya menurut Ida Bagus Sudiksa⁹⁴, seorang *undagi Barong* menjelaskan bahwa *Barong* memiliki kedekatan arti dengan “*mebarungan*” yang maknanya persatuan. Sehingga *Barong* diartikan lebih kepada “*menyatukan*” dalam kerukunan.

Pengertian ini ada benarnya, mengingat *Barong* sebagai media (peranti sakral/suci) untuk menyatukan antar desa satu dengan desa lain. Olehnya ada istilah “*Bhattāra Ratu Gede mesemeton dengan Ratu Bagus* yang ada di desa lainnya”. Tidak saja *tapakan* saja yang *mesemeton* bahkan secara tidak langsung *penyungsungunya* tergabung dalam ikatan *semeton*. Bahkan banyak dijumpai, ketika pura tertentu ada upacara *yadnya*, *Barong* dari desa lain datang untuk memenuhi undangan dan berjumpa untuk menerima persembahan pemuja-Nya.

Memperhatikan beberapa pengertian di atas semuanya memiliki kelemahan masing-masing. Misalnya dengan menyebut *Barong* sebagai binatang mitologis, namun kenyataannya terdapat jenis *Barong* Landung yang berwujud manusia menyeramkan. Demikian pula apabila *Barong* disepadankan dengan binatang beruang, jenis binatang ini tidak ada disebutkan pernah muncul di Bali. Dengan demikian kalau aktivitas budaya merupakan ekspresi untuk merespon alam sekitar, bilamana *Barong* dikatakan sebagai perwujudan beruang, boleh jadi kesenian *Barong* tidak merupakan hasil olah budaya asli Bali, tetapi adopsi dari luar. Demikian juga halnya binatang beruang tidak tergolong ke dalam binatang suci dalam Hindu seperti halnya Garuda, Sapi, Merak, Naga, Angsa, dan sebagainya. Dengan demikian definisi tersebut dapat dikatakan kurang memadai hakikat *Barong* sebagai khasanah kebudayaan asli Bali yang dijiwai agama Hindu⁹⁵.

Berdasarkan alasan tersebut, dalam bahasan *Barong-Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* akan diketengahkan batasan atau definisi lain untuk memberikan batasan mengenai *Barong* yang dimaksud. Adapun *Barong* yang dimaksudkan dalam pementasan *Calonarang* adalah suatu bentuk perwujudan Banaspati Raja, yaitu bentuk binatang gaib

dengan kekuatan magis sebagai penjelmaan Dewa *Śiwa* saat menghancurkan berbagai penyakit dan marabahaya.

Definisi ini didasarkan atas *Lontar Śiwa Tattwa*⁹⁶ yang menceritakan Sang Hyang *Śiwa* berkenan turun ke bumi pada sasih Kalima. Sebelumnya *Śakti* Beliau, Dewi Durga telah lebih dahulu turun ke dunia dengan berwujud Rangda dengan gelar *Sang Hyang Berawi* sebagai *Dewa Pemuhunan*. Demikian juga para pengiringnya seperti *bhuta kala* dan *pemali* turut menyertai. Untuk menetralsir kekuatan Rangda tersebut dan mengembalikan wujud istrinya yang dikatakan sebagai *salah wetu*, Sang Hyang *Śiwa* pun turun ke dunia dan menjelma menjadi Bhuta Egeg, yaitu sejenis bhuta yang wujudnya seperti *Banaspati Raja* dan menyerupai bentuk *Barong*. Bentuk *Barong* itu sangat menakutkan serta dengan matanya yang bundar melotot ditambah dengan kekuatan kebenaran, akhirnya *Sang Hyang Śiwa* dapat menetralsir kekuatan jahat serta mengembalikan wujud *Bhatāri Uma* seperti semula.

Dengan demikian, *Barong* (*Barong Ket*) pada hakikatnya tidak dapat disepadankan dengan bentuk jenis binatang manapun di dunia material, karena *Barong* merupakan “salinan” rupa binatang gaib (*niskala*) yang pernah dilihat secara mata batin oleh orang-orang waskita. Atas rasa hormat dan hasrat menjunjung tinggi *Banaspati Raja* sebagai salah satu murti (perwujudan) Dewa *Śiwa*, atas berbagai petunjuk gaib yang diterima oleh umat Hindu di berbagai tempat di Bali, maka dibuatkanlah tiruan wujud fisiknya dalam bentuk topeng dan difungsikan sebagai simbol keagamaan.

Perwujudan *Barong* sebagai penjelmaan Dewa *Śiwa* juga tersirat dalam *Lontar Barong Swari*. Disebutkan saat Dewi *Uma* dikutuk oleh Dewa *Śiwa* menjadi Dewi Durga ke dunia, kutukan tersebut membuat Dewi Durga murka dan setibanya di setra gandamayū ia melakukan yoga ke empat penjuru mata angin.

Saat beliau beryoga menghadap utara terjadi *gering lumintu* (wabah penyakit yang sangat hebat). Selanjutnya ketika beryoga menghadap barat terjadi *gering memancuh*. Ketika beryoga menghadap selatan terjadi *gering rung bhuana*, dan saat Dewi Durga beryoga menghadap timur terjadi *gering Utah bayar* (muntaber). Adanya bermacam-macam wabah penyakit itu (*bhuta kala*) mengakibatkan dunia terancam mara bahaya. Melihat penderitaan yang dialami umat manusia membuat para dewa di swargaloka merasa iba hingga akhirnya Sang Hyang Tri Murti turun ke dunia untuk menyelamatkan manusia dari kemurkaan Dewi Durga. Saat turun ke dunia menghadapi Dewi Durga ini Sang Hyang Tri Murti mengubah wujudnya, yaitu *Bhattāra Brahma* menjelma menjadi Topeng Bang, *Bhattāra Wisnu* menjelma menjadi Telek, dan *Dewa Iswara (Śiwa)* menjelma menjadi *Barong*.

Dengan demikian, memahami *Barong* dengan arti beruang, mebarungan, bor dan lain-lain sekiranya kurang tepat jika dikaitkan dengan filsafat ajaran agama Hindu Bali. Perlu ditegaskan kembali bahwa *Barong* adalah simbolisasi (penyimbolan) dari wujud/aspek Hyang *Banaspati Raja* yang merupakan manifestasi dari Dewa *Śiwa* yang berkehendak bertemu *Śaktinya* dan membebaskan kutukan *Śaktinya* dari Durga menjadi *Dewi Parwati*. Pengertian *Barong* sebagai *Banaspati Raja* tidak saja berdasarkan atas teks-teks/lontar tentang *Barong*, tetapi berdasarkan atas pengalaman langsung hingga menjadi cerita-cerita mistis dan magis dari beberapa orang yang waskita.

Banyak berkembang cerita dari orang-orang di Bali, bahwa *Banaspati Raja* kerap muncul di *setra* (kuburan). Biasanya sebelum beliau datang, angin berhembus begitu kencang disertai dengan riuh gemerincing *gonseng* (lonceng) yang menjadi pertanda beliau datang. Setelah lonceng yang

sayup-sayup selanjutnya semakin keras, dan benar sosok berbulu datang menyerupai binatang dan Beliau sangat menyeramkan dipenuhi dengan api terpancar dari bulu-bulunya. Bagi mereka yang melihat, dikatakan wujudnya sama percis dengan *Barong Ket*.

Banaspati Raja didasarkan atas cerita lisan juga sering disebut dengan Hyang *Barong Sepak*. Karena pada saat Beliau muncul di kuburan untuk menjumpai *Śaktinya*, Beliau berwujud *Barong* menari dengan menghentak-hentakan kakinya ke tanah di *pamuhunan*. Pertanda, Beliau sedang merindukan *Śaktinya* untuk segera berjumpa melepas kerinduan. Sepak artinya “menendang atau menghentak”, sehingga *Barong Sepak* adalah *Barong* (Banaspati Raja) yang sedang menghentak-hentak tanah *setra* atau kuburan.

Rangda

Gautama dan Sariani (2009: 527) menyebutkan Rangda memiliki arti: (1) janda; (2) peran dalam cerita *Calonarang* sebagai janda tukang sihir dari girah dengan mengenakan topeng yang menyeramkan, mata besar melotot, taring besar-besar, rambut putih terurai lidah panjang, serta kuku panjang. Sementara itu Mardiwarsito (1986:463) dalam kamus Jawa Kuno menyebutkan “*randa*” berarti janda. Hal ini dipertegas oleh Segara (2000:20) yang menyebutkan istilah Rangda adalah bahasa Bali halus untuk penyebutan janda dari kalangan *Tri Wangsa* di Bali (Brahmana, Ksatria, Wesya), sedangkan janda dari kalangan Sudra Wangsa dikenal dengan sebutan *balu/walu*.

Pada kalangan masyarakat umum di Bali, terlebih di Kota Denpasar istilah Rangda lebih dekat pada pengertian sosok tokoh berperingai jahat yang mempraktekkan ilmu hitam untuk menghancurkan masyarakat. Persepsi ini muncul karena

masyarakat lebih akrab dengan pementasan dramatari *Calonarang* yang menempatkan Rangda sebagai tokoh antagonis di dalamnya. Rangda dalam cerita *Calonarang* ini adalah figur janda dari Raja Girah, sebuah wilayah kecil di Kerajaan Kadiri, Jawa. Namun melihat kenyataan bahwa Rangda di Bali tidak semata-mata berfungsi sebagai peranti berkesenian, tetapi lebih penting fungsinya sebagai peranti keagamaan (*arcanam/tapakan*), maka perlu ditemukan pengertian yang lebih tepat menyangkut keberadaan Rangda tersebut. Untuk keperluan tersebut, selain mengacu pada Lontar *Śiwa Tattwa* di atas, terdapat juga penyebutan *Barong* dan Rangda dalam Lontar *Usadha Taru Pramana* sebagaimana disebutkan bahwa ketika *Dewa Śiwa* mengalami sakit keras atau *Gering* yang parah. Untuk itu *Dewa Śiwa* menyuruh *Dewi Uma* mencari obat ke *madyapada*. Dalam pencarian obat untuk *Dewa Śiwa*, *Dewi Uma* bertanya pada setiap pohon dan rumput-rumputan (*sarwa taru dan sarwa lata*). Kesemua pohon dan rumput itu dapat menjawab dengan baik, karena masing-masing sudah ada penghuninya, selanjutnya menerangkan khasiatnya masing-masing mulai dari akar, kulit, sampai dengan daunnya. Tepatlah pada tengah hari (*kali tepet*) sampailah *Bhattāri Uma* di *Setra Gandamayu*, pada sebuah pohon besar, yaitu: *taru rangdu*, di sana beliau mengadakan tanya jawab tentang manfaat khasiat pohon tersebut. Kebetulan pada waktu itu merupakan hari yang terlarang oleh *Sang Kala Banaspati Raja*, karena pada saat itu yang menghuni pohon tersebut sedang tidur nyenyak.

Mendengar suara ribut-ribut dan pada waktu yang salah (*nyalah masa*), maka *Sang Banaspati Raja* bangun dari tidurnya karena merasa wajib *nadah* atau memangsa orang yang ada di hadapannya seraya ia menyerang *Bhattāri Uma* dengan sengitnya sehingga pertempuran pun tidak terelakkan. Dalam mempertahankan diri lalu *Dewi Uma* terpaksa merubah diri (*Nyuti Rupa*) kembali menjadi *Dewi Durga* yang amat

menyeramkan, untuk menandingi kesaktian *Sang Banaspati Raja*. Adu kesaktian antara keduanya menyebabkan *Sang Banaspati Raja* mengalami kekalahan karena beliau berhadapan dengan penguasa maut. Oleh karena itu pantaslah *Sang Banaspati Raja* dikalahkan. *Sang Banaspati Raja* dalam pertempuran itu melarikan diri, karena mendapatkan pukulan yang dahsyat dari *Dewi Durga*. Melihat tuannya dikalahkan oleh *Durga*, maka rakyat *Sang Banaspati Raja* yang terdiri atas mahluk alus amatlah marah dan dengan serta-merta menyerang *Dewi Durga* bertubi-tubi. Akan tetapi setiap pasukan yang terdiri dari *wong samar* tersebut berhadapan dengan *Sang Dewi Durga* mengalami kekalahan hanya wibawa dan kengerian memandang wajah *Bhattāri Durga*. Akhirnya *Sang Banaspati Raja* mengubah dirinya menjadi binatang yang sangat *Śakti* dengan suara gemerincing dikakinya dan bertempur dengan *Dewi Durga*⁹⁷. Sebagaimana Rangda dalam pementasan dapat dilihat pada gambar 12.

Berdasarkan penegasan dalam *Śiwa Tattwa* maupun Lontar Usadha Taru Premana, Rangda secara tegas disebutkan sebagai penjelmaan Dewi Uma/Dewi Durga di bumi. Bilamana sebelumnya wujud *Barong* dinyatakan sebagai penjelmaan Dewa *Śiwa*, maka sangat tepat kalau Rangda adalah perwujudan Dewi Durga sebagai *Śaktinya* (pasangan) *Śiwa*. Dengan demikian, untuk menempatkan Rangda dalam khasanah budaya Hindu (Bali), maka penyebutan istilah janda untuk Rangda kurang mewakili makna yang disandangnya. Oleh sebab itu dalam buku ini istilah Rangda yang dimaksud akan mengacu pada Lontar *Śiwa Tattwa* dan Lontar Usada Taru Premana, bahwa “Rangda adalah perwujudan Dewi Durga di bumi bergelar Hyang Bherawi dengan ciri-ciri wajah seram menakutkan, rambut terurai panjang, mata melotot, lidah menjulur panjang, dan kuku panjang.” Definisi tersebut lebih dapat mewakili kehadiran

Rangda dalam fungsinya sebagai peranti keagamaan maupun sebagai peranti kesenian.

Wujud Durga yang seram juga ditegaskan dalam Kidung Sudamala, diterjemahkan sebagai berikut⁹⁸:

Sang Hyang Tunggal adalah dewa utama, tidak dapat dipungkiri bahwa Sri Huma (Uma) berlaku serong, berani membagi sirih dan bedaknya, karena itu ia dikutuk oleh Sang Hyang Guru//4//

Sang Hyang Guru adalah dewa yang berkuasa, berbadankan alam semesta, tahulah ia segala-galanya yang tidak diketahui oleh manusia, ia pun tidak terlihat karena memiliki sifat: tiada //5//

Adapun yang diceritakan sekarang, Sang Hyang Tunggal (dan) Sang Hyang Visesa telah memberi kepada Hyang Guru seluruh tingkah laku Sri Huma, Sang Hyang Guru sakit hatinya //6//

Karena itu tahulah ia bahwa istrinya berdosa, karena pernah melayani Hyang Brahma, guru sangatlah marah //7//

Dicaci makilah Batari Huma, katanya: sudahlah jelas sekarang,” diacungkanlah jari telunjuknya segera (Huma) berubah menjadi Durga //8//

Itu adalah hasil perbuatannya sendiri (seperti) orang mandi membasahi dirinya. Terlaksanalah kutukannya: segeralah kamu menjadi Durga, namamu adalah Ra Nini //9//

Seperti kapur (tercampur) dengan kunyit, rambutnya lengket tak berantara, berwarna merah, gimbal, berlilit-lilit, tubuhnya tinggi besar //10//

Matanya seperti matahari kembar, mulut seperti gua terbuka. Taring runcing, hidung lebar menganga seperti sumur lihatlah tubuhnya //11//

Badannya bertotol-totol. Menjerit berteriaklah ia minta diruwat, maka berkatalah Batara Guru: “Tidak bersih dari dosa kamu sekarang.” //12//

Gambaran Durga dalam Kidung Sudamala menyerupai bentuk Rangda di Bali, yaitu rambut kusut merah kusam, mata melotot lebar, taring tajam dan mulut lebar. Hal ini semakin menegaskan bahwa wujud Rangda di Bali adalah bentuk yang mewakili Durga, dan bukan penggambaran seorang janda ataupun yang lain. Olehnya, berkenaan dengan pengertian Rangda sekiranya tepat merujuk pada teks-teks sastra tertentu sehingga dapat diketemukan landasan yang kuat tentang pengertian Rangda. Sebagaimana disebutkan dalam teks *lontar Śiwa Tattwa*, Usadha Taru Premana, bahwa Rangda adalah manifes dari Dewi Durga, yakni *Śakti* dari Dewa *Śiwa*. Dengan demikian, penggambaran Rangda adalah berdasarkan atas cerita-cerita dalam *lontar* tersebut yang menggambarkan sosok Dewi Durga yang menyeramkan.

Lalu muncul pertanyaan, kenapa penggambaran Dewi Durga dalam aspeknya sebagai *Hyang Bhairawi* menyeramkan. Karena hal yang “menyeramkan, menakutkan” harus ditundukan terlebih dahulu dalam diri sebelum menerima berkah dan karunia sang dewi. Karena ketakutan akan hal-hal yang menyeramkan adalah tembok penghalang bagi diri untuk melakukan pemujaan kepada Dewi Durga, dan bersatu dengan-Nya. Pikiran yang dipenuhi ketakutan, maka ketulus ikhlasan, kesungguhan (*pesaje*) dan semacamnya tidak akan muncul dalam diri.

Rangda memang tampilannya sangat mengerikan, tetapi yang mengetahui kedalaman makna dan hakikatnya, terlebih praktisi yang berhubungan dengan *Barong* dan Rangda tentunya akan berbeda memandang Rangda. Rangda bagi yang memahami hakikatnya sesungguhnya dari dalamnya ada sesuatu yang mengagumkan sekali. Sebagaimana perwujudan *Barong* yang “menggetarkan”, Rangda juga memunculkan “getaran” yang mengagumkan. Dilihat dari gerakannya, ketika

“menari” atau *mesolah napak siti* maka Rangda terkesan tidak begitu seagresif *Barong*. Rangda lebih hanya melakukan beberapa gerakan yang lembut terkadang keras. Tentunya ini merupakan simbol *rwa bhineda*, yakni *Barong* tariannya dinamis dan Rangda diam (*hening*). Dua hal yang mensyaratkan dualitas kehidupan yang tidak terpisahkan.

Bahkan ada “nilai rasa” yang lebih hebat jika sosok Rangda diberikan gelar dengan Ratu Biyang, Ratu Ayu dan semacamnya yang dimuliakan sebagai sosok pemberi perlindungan, kekuatan dan kebahagiaan tentunya. Pemberian gelar yang demikian, bukan semata-mata hanya nama saja, tetapi sesungguhnya ada pesan yang disampaikan melalui sosok Rangda. Sebenarnya dalam diri Rangda merupakan pantulan (*kaca*) dari ekspresi *rasa* yang *metaksu*, yakni sosok kemuliaan dari seorang “Ibu” semesta yang mulia. Jadi, wujud Rangda tidak ada lain adalah wujud/personifikasi dari sosok Ibu dunia, yakni perwakilan dari aspek feminimisme. Dan hal ini sangat benar dan diyakini beliau sebagai perwujudan Durga Dewi, yakni *Śakti* dari Dewa *Śiwa*. Sebagaimana disebutkan dalam ajaran Saiwa, bahwa Dewa *Śiwa* tidak akan dapat melakukan aktivitasnya, jika tanpa *Śakti*. Dewi Durga memiliki kekuatan yang luar biasa, dan simbolika dari kekuatan yang terpancar di Pura Dalem. Rangda sebagai Dewi Durga dan sosok ibu memancarkan pula kelembutan yang luar biasa dalam identitas Beliau yang memancarkan *sarwa Śakti*.

Dengan demikian, Rangda sebagai *Ratu Biang*, *Ratu Ayu* dan sejenisnya adalah sosok Ibu Semesta adalah mewakili identitas keheningan yang tanpa batas. Beliau selayaknya “Pohon Rangdu” yang berdiri kokoh dan penuh wibawa dan tidak terlepas dari dinamisme yang memberikan pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Bali, dan hal tersebut lebih kepada keseimbangan.

Bondres

Tokoh berikutnya yang juga penting dalam pementasan adalah tokoh *Bodres*. Sudana (1996: 65) menjelaskan bahwa *Bondres* adalah tokoh yang menggambarkan rakyat biasa, yang kadang-kadang memperlihatkan karakter orang lugu, kocak, dan kebodoh-bodohan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh ini begitu mudah mengambil hati penonton, sebab tokoh ini dikenali dari tema humoris yang dibawakan. *Bondres* biasanya diperankan oleh dua orang laki-laki. Dilihat dari postur tubuh, maka kelihatan perbedaan yang jauh. Satunya memiliki postur gemuk dan lagi satu kurus. Karakteristik *bondres* sangat variatif dan dengan atribut yang beragam dan sangat kocak. Kemudian dari segi nama tokoh, *bondres* kebanyakan mengambil nama dari lingkungan sekitar, alam, hewan atau istilah-istilah yang mudah diingat dan dikenal, seperti I Tapak, I Kaki, I Sengap, I Tompel, Sangar-Senger dan yang lainnya.

Terkadang nama tokoh mewakili karakteristik dan watak serta citra dirinya. I Kaki misalnya maka hiasan wajahnya dan busananya menyerupai kakek tua yang lucu. I Tapak misalnya, maka wajah atau salah satu bagian tubuhnya *tapak* atau lurus, dan biasanya dilihat pada cukuran rambut atau yang lainnya. Adapun *bondres* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 13.

Śisya Walu Nateng Dirah

Selain tokoh tambahan tersebut sebagaimana dalam uraian di atas, dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar ada tokoh tambahan lainnya pula yang tidak boleh diabaikan. Tokoh ini selalu hadir dalam setiap pementasan, dan membawa ciri khas tersendiri. Tokoh tersebut adalah *śisya* atau

murid *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. *Śisya* pada umumnya ditarikan oleh perempuan secara berkelompok, dengan atribut menyeramkan. Membawa *kereb*, yakni selembar kain *kasa* putih *dirajah* dengan *rerajahan* Dewi Hyang Nini Bhagavati dan aksara *modre*. Kemudian rupa penari sangat menyeramkan menggambarkan *Durga* dengan fose *krura* (marah). Rambut terurai, dan taring memanjang dan lidah dijulurkan. Sebagiman aktor atau tokoh *śisya* dapat dilihat pada gambar 14.

Adanya tokoh *śisya* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merujuk pada teks sumber sastra *Calonarang*. Sebagaimana disebutkan dalam teks sumber, bahwasanya *Ni Calonarang* mempunyai enam orang *śisya* yang sangat setia, yaitu Waksirsa, Mahisawadana, Lende, Guyang, Larung, dan Gandiguyang. Semuanya berperangai jahat, karena semuanya melaksanakan *atharwa* (sihir). Mereka merupakan tokoh andalan *Ni Calonarang* yang selalu bergerak bersama-sama *Calonarang* dalam membinasakan Daha. Tidak banyak data yang dapat ditemukan yang menginformasikan watak tokoh-tokoh ini. Namun mereka adalah murid-murid setia dan andalan sang janda, maka mudah ditebak karakter mereka. Penggubah sastra ini dalam menggambarkan karakter para *śisya* ini menggunakan metode dramatarik dan metode analitik.

Dalam satu dialog kadang-kadang ada juga tercetus pikiran baik. Misalnya pada suatu pertemuan *śisya-śisya* yang dipimpin oleh *Calonarang* di sebuah makam. Lende mengusulkan demikian: “Hai tuanku janda, apa sebabnya tuanku semarah ini kepada Sri Baginda? Lebih baik kiranya kalau tuanku berbuat baik; mohon kepada seorang pendeta yang besar untuk diberi petunjuk jalan ke sorga”⁹⁹. Kemudian dijawab oleh Larung: “Peduli amat kemarahan Sri Baginda. Sebaliknya baiklah kita perkeras usaha kita, biar sampai ke pusat”¹⁰⁰. Mereka

semua membenarkan kata-kata Larung, bahkan *Calonarang* menyetujuinya, lalu ia berkata: “Ya, saya setuju sekali, Larung! Bunyikan kemanak dan kangsimu, menarilah kamu seorang-seorang, hendak saya lihat kamu seorang dari seorang. Nanti sudah sampai waktunya kamu menari bersama-sama”¹⁰¹. Kemudian seorang demi seorang sisya-sisya itu menari. Guyang mulai menari, seperti dalam penggalan teks berikut.

“...*pangigelnya dumepa-depa, angepyak, angedepek, ahosyan karwa siñjang; matanya lumirik, panolihnyaa ngiwa-nengen*”

Terjemahan:

“...Ia menari dengan tangan terbuka, bertepuk-tepuk tangan, duduk di tanah dan berputar-putar memegang kainnya. Matanya melirik bersama-sama dengan menoleh ke kanan dan ke kiri

(Pusat Dokumentasi Denpasar, 1986:26)

Merujuk pada teks tersebut, jelas menggambarkan I Guyang salah satu *sisya Ni Calnarang* menari dengan gerakan mistik, dan kain (*kereb*) dipegangnya dengan erat. Tarian Guyang tersebut dalam penggambaran sastra tersebut telah memberikan ilham kepada penatara tari *Calonarang* atau *sekaa Calonarang* dan menuangkannya dalam ruang pentas *Calonarang*. Dengan demikian, dapat dilihat dalam setiap pementasan, para *sisya* menari memegang sehelai kain (*kereb*) yang dirajah dengan berbagai macam aksara *modre*, dan gambar *Bhattāri* yang sedang memurthi. Selanjutnya disebutkan pula dalam sastra *Calonarang*, I Larung dan murid lainnya menari, seperti dalam petikan teks berikut.

“...*Larung andangnya kadi sang mong umahnyun dumemaka, caksunya asemu mirah, mawuda-wuda ya. Mure rambutnya mangarep. Gandi lumumpat-lumpat pwa denyāngigel; umure kesanya mangiringin. Abang nayanayāsemu mangganitri. Lenda pangigelnya ngijig-*

ijig karwa kenya. Aksinya dumilah kadi bahni meh murub. Umure romanya. Waksirsa mangunduk-ngunduk pwa ya denya umigel, lewih tolih; netranya dumeling tan akedep. Mure umiringan kesanya, mawuda-wuda ya. Mwang Mahisawadana umigel masuku tunggal; ya ta manungsang, meled-meled lidahnya; tanganya kady ahyun manggremusa”

Terjemahan:

“...Larung gerak-geriknya seperti harimau hendak menerkam; matanya kemerah-merahan dan ia bertelanjang, rambutnya terurai ke muka. Gandi menari dengan meloncat-loncat. Rambutnya terurai ke sebelah. Matanya merah seperti bunga ganitri. Lende juga menari dengan berjingkat-jingkat dan memegang kainnya. Matanya berkilat-kilat seperti api hampir menyala, dan rambutnya terurai. Waksirsa juga menari dengan membungkuk-bungkuk, berulang menoleh ke kanan ke kiri; matanya menjeling tanpa berkedip. Rambutnya terurai ke sebelah dan ia bertelanjang bulat. Terakhir menari Mahisawadana dengan berdiri pada kaki sebelah saja, lalu berjungkir, lidahnya keluar, tangannya bergerak seperti akan menggaruk”

(Pusat dokumentasi Denpasar,1986:27-31).

Penggalan teks tersebut di atas mengungkapkan dengan jelas sehingga memberikan sebuah gambaran tentang tarian yang dipraktikkan oleh para murid *Calonarang*. Masing-masing *sisya* memiliki ciri khas tarian yang berbeda, dan sama-sama menunjukkan kedigjayaannya menari untuk menghadirkan kekuatan gaib. Gerakan-gerakan tarian yang digambarkan dalam sastra yang kemudian ditransformasikan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Merujuk pada teks sumber di atas pula, jelas disebutkan bahwa para murid *Ni Calonarang* menari dengan sangat menyeramkan. Disebutkan dalam teks

mereka menari di kuburan tepat di bawah bayang-bayang pohon Kepuh. Kemudian *Ni Calonarang* menemani para murid menari, dan mereka menari mulai menari dengan lengan terbentang, bertepuk tangan, merendahkan dirinya ke tanah, memutar-mutarkan kainnya, matanya melotot dan ia menggeleng-gelengkan kepalanya ke kiri dan kanan serta rambut diuraikan menutup wajah penari.

Penggambaran tarian *sisya* dalam sastra inilah direpresentasikan dengan kehadiran dan tarian *sisya* dalam pementasan *Calonarang*. Hampir dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang sisya* ditarikan pada saat *Walu Nateng Dirah* sangat marah dan hendak menghancurkan Kadiri raja dengan memanggil para muridnya. Kemudian mengutus mereka untuk menebar ancaman wabah penyakit, dan sebelum mereka berangkat mereka bersama *Walu Nateng Dirah* menarikan tarian magis mistik untuk memohon berkah kepada *Hyang Nini*. Lazimnya setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *sisya* ditarikan sama persis dengan teks sastra *Calonarang*. Pola tarian *sisya* selalu membentuk diagram mistik dalam bentuk lingkaran (*mandala*). Biasanya *Walu Nateng Dirah* berada di tengah-tengah dikelilingi oleh para *sisya*. Kemudian para *sisya* masing-masing menunjukkan kesaktian mereka, dan siap menerima perintah *Walu Nateng Dirah* untuk tugas selanjutan.

Demikianlah melalui apa yang diperbuat, melalui ucapan-ucapan, dan melalui pikiran-pikiran mereka, kita dapat menarik kesimpulan bahwa para siswa ini memang benar-benar jahat tabiatnya. Kita sudah membicarakan semua tokoh yang memegang peranan penting dalam episode yang ditransformasikan ini. Kita juga menemukan bahwa tidak ada yang namanya tokoh bulat dalam sastra *Calonarang* ini. Tokoh bulat dalam pengertian bahwa semua jenis watak yang dimiliki,

mendapat penggarapan yang teliti oleh penggubah, dan yang ada ialah tokoh-tokoh datar¹⁰². Di samping itu pementasan dramatari *Calonarang* dilengkapi dengan “tokoh-tokoh” tambahan lain, seperti burung besar (garuda), *bangke-bangkean* (mayat-mayatan), kera (bentuk jadi-jadian dari salah satu seorang *sisya Ni Calonarang*), *pangpang* atau *celuluk* (bentuk jadi-jadian salah seorang murid *Calonarang*).

Gamelan Pementasan Dramatari Calonarang

Disinggung pada deskripsi sub bab sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan bentukan dari beberapa jenis tarian. Pementasan dramatari *Calonarang* pada dasarnya adalah sebuah dramatari campuran (*Prembon*)¹⁰³. Beberapa unsur penting yang membentuk dan bersenyawa dalam dramatari tradisional Bali ini adalah unsur: *BaBarongan*, *Pagambuhan*, dan *Palegongan*. *Barong Ket* (Ketet) dan *Rangda* diambil dari unsur *BaBarongan*, *Sisya* (ana-murid) *Calonarang* merupakan pengembangan tari *Palegongan*, dan sejumlah tokoh seperti putri, prabhu, dan patih diambil dari unsur *Pagambuhan*.

Berdasarkan telusur atas beberapa desa di wilayah Kota Denpasar, pementasan dramatari *Calonarang* selalu diawali dengan penampilan tari *Barong*. Masyarakat bahkan melihat dramatari *Barong* identik dengan dramatari *Calonarang*. Dalam kaitan ini, *Calonarang* menjadi dramatari *Barong* yang digabungkan dengan unsur-unsur seni *Palegongan* dan *Pagambuhan*. Namun belakangan tari *Barong* yang dipentaskan pada awal pementasan dramatari *Calonarang* terkadang diabaikan. Bahkan tarian *Barong* sebagai *pengawit* pementasan ditenggelamkan dengan *pengundang pengawit Calonarang*. Terlebih pementasan dramatari *Pencalonarangan* dengan mengambil lakon carangan dari sastra lain atau bagian terkecil atas konflik pada sastra *Calonarang*.

Sungguhpun demikian, setelah melalui suatu proses kreativitas yang cukup panjang dan unsur-unsur seni ini bersenyawa dalam suatu bentuk kesenian *Calonarang*. Dengan persenyawaan ini maka identitas asli dari masing-masing unsur (*BaBarongan*, *Pagambuhan*, atau *Palegogan*), hampir tidak bisa dikenal lagi. Jika dilihat dari segi bentuk pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah teater total yang menyatukan tiga unsur penting: tari, musik, dan drama. Jalinan dan keterkaitan ketiga elemen ini terlihat di semua bagian dari pementasan *Calonarang*. Pada suatu bagian, sajian tari dan musik mungkin mendominasi pementasan, dibagian lain mungkin drama (juga dengan musik). Pada semua bagian ketiga unsur seni di atas saling mendukung. Oleh karena sifat totalitas dari kesenian ini, maka para pelaku *Calonarang* dituntut untuk bisa menari, mengerti musik dan bisa *nembang* (menyanyi), serta mampu berakting.

Penyajian sebuah kisah (episode) dari ceritera *Calonarang* dilakukan lewat gerak tari, dengan dialog berbentuk nyanyian dan atau ucapan verbal, serta diiringi dengan musik *gamelan* yang telah ditentukan melodi dan struktur tabuhnya (*batel*, *gagaboran*, *bapang*, *biakalang*, dan lain-lain). Pengaruh dari *BaBarongan* dapat dilihat pada *Barong* dan *Rangda* serta penari keris. Pada hari-hari tertentu, ketiga unsur *BaBarongan* ini masih dapat dijumpai pada pementasan dramatari *Calonarang* di Bali. Tokoh prabu, patih, putri dan condong diambil dari unsur *Pagambuhan*. Dari semua tokoh ini mengenal faktor ucapan, frase-frase gerak seperti *ngalih pajeng* (mencari payung), *ngopak lantang*, dan *nyambir* (mengangkat saput), serta tata busana yang digunakan oleh beberapa tokoh adalah sama dan sulit dibedakan baik pada *Pagambuhan* maupun pementasan *Calonarang*.

Pengaruh unsur *Palegongan* dapat dilihat pada tokoh *sisya* (murid *Calonarang*) dalam tarian *ngalap base*. Secara garis besar tari *sisya* ini memakai aturan *Palegongan* seperti *papeson*, *pangawak*, dan *pakaad*. Selain itu adanya motif-motif gerak serta gending *Palegongan* yang telah dimodifikasi sesuai dengan kebutuhan pementasan *Calonarang*. Ada beberapa motif gerak yang terdapat pada tari *sisya* ini antara lain: *Seregseg* (gerakan kaki bergeser dengan cepat), *mentang laras* (seperti merentangkan busur), *ngegol* (gerakan pinggul ke kanan dan ke kiri), dan sebagainya. Semua gerak yang dilakukan ini sangat dinamis mengikuti irama gending *Palegongan*.

Pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya dapat diiringi dengan salah satu perangkat iringan yang telah ada yaitu *gamelan BaBarongan*, *Semar Pagulingan*, atau *gamelan (Gong Kebyar)*. Kedua perangkat *gamelan BaBarongan* dan *gamelan Semar Pagulingan* sudah sering dilakukan oleh masyarakat tertentu yang memiliki *sekaa Calonarang*. Dramatari *Calonarang* yang diiringi dengan gong kebyar terjadi pengurangan beberapa instrumen seperti *reyong*, *terompong*, *kempur*, *bende*, dan sebuah *gong*. Namun, pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, instrumen atau *gamelan* yang digunakan kebanyakan adalah *Gamelan Semar Pegulingan*. Sebagaimana menurut uraian Rai (2009: 19) menjelaskan sebagai berikut:

Semar Pagulingan adalah sebuah *gamelan* yang dekat hubungannya dengan *gamelan Gambuh*, di mana ia juga merupakan perpaduan antara *gamelan Gambuh* dan *Legong*. *Semar Pagulingan* merupakan *gamelan* rekreasi untuk istana raja-raja zaman dahulu. Biasanya dimainkan pada waktu raja-raja akan keperaduan (tidur). *Gamelan* ini juga dipergunakan untuk mengiringi tari Leko dan Gandrung yang semula dilakukan oleh abdi raja-raja kraton. *Semar Pagulingan* memakai laras *pelog 7 nada*, terdiri dari 5 nada pokok dan 2 nada pamero. Repertoire dari *gamelan* ini hampir keseluruhannya diambil dari

Pegambuhan (kecuali *gending Leko*) dan semua melodi-melodi yang mempergunakan 7 nada dapat segera ditransfer ke dalam *gamelan Semar Pagulingan*.

Bentuk dari *gamelan Semar Pagulingan* mencerminkan juga *gamelan Gong*, tetapi lebih kecil dan lebih manis disebabkan karena hilangnya *reong* maupun *gangs-gangs* yang besar. Demikian berjenis-jenis pasang *cengceng* tidak dipergunakan di dalam *Semar Pagulingan*. Instrumen yang memegang peranan penting dalam *Semar Pagulingan* ialah Trompong. Trompong lebih menitik beratkan penggantian melodi suling dalam *Gambuh* yang dituangkan ke dalam nada yang lebih tepat. *Gending-gending* yang dimainkan dengan memakai trompong, biasanya tidak dipergunakan untuk mengiringi tari. Di samping trompong ada juga 4 buah gender yang kadang-kadang menggantikan trompong, khususnya untuk *gending-gending* tari. Dalam hal ini *Semar Pagulingan* sudah berubah namanya menjadi *gamelan Pelegongan*. Instrumen yang lain seperti *gangs*, *jublag* dan *calung* masing-masing mempunyai fungsi sebagai cecandetan ataupun untuk memangku lagu. *Semar Pagulingan* juga memakai dua buah kendang, 1 buah kempur, kajar, kelenang, suling. *Kendang* merupakan sebuah instrumen yang amat penting untuk menentukan dinamika dari pada lagu.

Namun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, *Gamelan Semar Pegulingan* tersebut tidak dimainkan dengan instrumen yang lengkap. Bahkan dalam pementasan *Calonarang*, *gamelan Semar Pegulingan* dipadukan dengan *gamelan BeBarongan*. Kemudian ada juga unsur *gong kebyarnya* pula. Sebagaimana dijelaskan oleh Dewa Gede Supanca *juru tabuh gamelan Calonarang* sebagai berikut:

“Pementasan *Calonarang* klasik biasanya menggunakan jenis *gamelan Semar Pegulingan jangkep* (baca lengkap). Namun, dalam perkembangan selanjutnya, *gamelan* tersebut tidak lagi dimainkan. Pementasan *Calonarang*

sekarang lebih kepada menggunakan perpaduan instrumen, seperti *gamelan BeBarongan* dan *Gong Kebyar*, kecuali *Gong Gede* tidak digunakan dalam pementasan. Kemudian instrumen *Semar Pegulingan* nampaknya sudah tenggelam oleh jenis instrumen *Gong Kebyar*.”

Adapun *gamelan Gong Kebyar* terdiri dari beberapa jenis bentuk instrumen, yakni instrumen yang berbentuk bulat (*gong ageng*, *kempur*, *kempli*, *klentong*, *kajar* dan *bebende*). Selain itu ada pula instrumen yang berbentuk bilah yakni *ugal*, *pemade*, *calung*, *penyacah*, dan *kantil*. Kemudian instrumen berbentuk seruling, yakni *suling gede* dan *suling cenik*. Selanjutnya ada pula instrumen *rebab*, *kendang*, *cengceng kopyak* dan *cengceng rincik*¹⁰⁴. Bentuk dan jenis instrumen itulah dimainkan oleh *sekaa tabuh* atau *sekaa gong Calonarang*. Tinggi rendah nada *gamelan* akan diukur berpedoman pada *petuding* yang dimiliki. Umumnya *pande* yang membuat *gamelan* umumnya membuat *gamelan* berdasarkan dua *petuding*, yakni *pelog* (*saih gong*) dan *petuding slendro* (*saih gender wayang* dan *angklung*)¹⁰⁵. Berdasarkan atas *petuding* tersebut tabuh dimainkan dalam instrumen khusus, dan lazimnya pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar menggunakan lagu *pelegongan* dengan konsep *Tri Angga*.

Lagu pelegongan menggunakan prinsip estetika *tri angga*, yakni tiga bagian meliputi kepala, badan dan kaki¹⁰⁶. Ketiga *angga* tersebut diwujudkan ke dalam *pengawit*, *pengawak* dan *pengecet*. Diantara ketiga bagian pokok tersebut terdapat lagu-lagu transisi seperti *pamalpal*, *gagaboran*, *guwak macok*, *batel maya*, *pakaed* dan lain-lain sesuai dengan tema pementasan *Calonarang* yang akan dipentaskan. Lagu tersebut dimainkan secara sistematis dan berdasarkan atas komposisi *gending* yang digunakan dalam pementasan *Calonarang*. Sebagaimana

menurut Nyoman Geguh praktisi *Calonarang* menjelaskan sebagai berikut:

“Dalam pementasan *Calonarang* di Bali, jenis *tabuh* yang digunakan adalah *smarandana*, dan dengan komposisi *gending* yang terdiri dari *kawitan* yakni *gending* pembukaan, *pengawak* adalah bagian utama dari *gending*, *pengencet* yakni bentuk padat dari *pengawak*, *betel maya* adalah penyesuaian dari *gending* agar sesuai dengan karakter tokoh, *gineman* adalah melodi bebas, *guwak macok* sebagai simbol dari kekalahan raja dan terakhir adalah *pakaad*, yakni bagian akhir dari *gending*.”

Lebih jelasnya, berkenaan dengan komposisi *gending*, dan selalu ada dalam pementasan dramatari, baik *lasem* dan kesenian lainnya¹⁰⁷. Komposisi tersebut nampaknya juga berlaku bagi dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun komposisi *gending* tersebut dapat diuraikan sebagai berikut¹⁰⁸:

1. *Kawitan* (*kawit*), sebuah melodi sebagai pembukaan dari *gending* yang dalam hal ini dilakukan oleh pemain *gender rambat* dalam gamelan *Pelegongan* atau *giying* (*ugal*) dalam gamelan *Gong Kebyar*.
2. *Pengawak* (*awak* atau badan), merupakan bagian utama dari sebuah lagu dan melalui bagian-bagian dari *pengawak* ini, seorang akan bisa mengetahui *uger-uger* (ukuran dan peraturan) dari sebuah lagu.
3. *Pengecet* (berkurang dari jumlah semula), merupakan bentuk padat dari sebuah *pengawak* dan merupakan rentetetan dari lagu *pengawak* di atas.
4. *Betel maya* ialah lagu transisi yang fungsinya mengubah watak lagu sebelumnya, sekaligus memberi petanda perubahan bentuk tari dari wujud tari yang abstrak menjadi tarian yang dramatis.

5. *Gineman* merupakan melodi bebas yang dimainkan.
6. *Guwak macok* sejenis lagu *gilak* pengiring tari tatkala sang prabu Lasem mengalami kekalahan.
7. *Pekaad* (meningkatkan atau pergi), adalah bagian akhir dari lagu atau *gending*.

Selain komposisi *gending* tersebut, *gending* yang paling umum digunakan oleh *sekaa Gong Calonarang* dalam pementasan di Kota Denpasar adalah *gending Tunjang Larung* atau *Tunjang Rangda*. *Gending Tunjang Rangda* disebut pula *Teterongan*¹⁰⁹. *Gending* tersebut dimainkan ketika *Walunateng Dirah* dan atau *Matah Gede* sedang "*melila cita*" atau menari gembira diiringi oleh *Condong*. Terjadi adegan yang menarik pada saat *Matah Gede* menari diikuti oleh *Condong* sebagai representatif dramatik sastra, ketika *Walu Nateng Dirah* menari di bawah Pohon Kepuh. Sebab dalam sastra sumber disebutkan berulang kali, bahwa *Ni Calonarang* melakukan tarian sakral magis bersama dengan para muridnya ketika hendak menghadap Dewi Durga (*Hyang Nini Bhagavati*). Tersebut adalah tarian *Tantra* yang merujuk pada teks-teks berkarakter *Tantrik* yang eksis pada masa Singosari di Jawa¹¹⁰.

Gending Tunjang Rangda juga digunakan pada saat *Calonarang* sudah *memurthi* menjadi sosok Rangda. Adegan puncak ketegangan antara Pandung (*Taskara Maguna*) dengan *Walu Nata*, sehingga *Pandung* naik ke atas *tingga* dimana *Walu Nata* bersembunyi. Sebelumnya *Pandung* akan *ngerancab* pohon pepaya dan pisang serta beringin simbolis *pengeruakan/panyomya*, dan mencari *Walu Nateng Dirah* naik ke atas. Setelah itu, *Walu Nata* akan menjelma menjadi sosok Rangda dan Rangda akan menari serta mengeluarkan "*ucap-ucap*". Pada saat Rangda menari disertai dengan *ucap-ucap* itulah lazimnya dimainkan *gending Tunjang Rangda* tersebut.

Berkenaan dengan hal itu, *gamelan* (instrumen) dan tarian yang ditarikan *Matah Gede* memiliki pertautan yang kuat. Bahkan dalam sastra *Calonarang*, instrumen yang mengiringi *Calonarang* menari disebutkan sebagai media pemujaan melalui *gending* atau ritme nada. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Calonarang* lembaran 9b berikut¹¹¹:

“..*neher mwajar ta sira “ya dahat denteku Larung. Lah unyaken Kemanak Kangsiteka. Lah rwang pada umigel, sasiki-siki sowing, dak tinghalanye ulahta siki-siki”*”

Terjemahan:

"...kemudian dia berkata, "ya diperkuatlah tujuanku Larung. Bunyikanlah Kemanak Kangsimu itu. Marilah kita menari, satu persatu, akan kulihat gerakanmu masing-masing"

Tarian *Calonarang* tersebut sesungguhnya diiringi oleh Kemanak Kangsi, sehingga Bhattāri berkehendak hadir memberikan anugrah kepada *Calonarang*. Bunyi dan uraian teks tersebut bertransformasi menjadi *gending* dan *tabuh* yang mengiringi pementasan *Calonarang*, terlebih *gending Tunjang Rangka* yang dimainkan oleh *sekaa gong* sesungguhnya merupakan interpretasi dari penggunaan *Kemanak Kangsi* yang ditunjukkan dalam teks sumber.

Kostum

Costum adalah kata dalam bahasa Inggris dan selanjutnya akan digunakan kata "Kostum" dalam bahasa Indonesia yang merujuk arti yang sama. Kostum dapat merujuk pada pakaian secara umum, atau gaya pakaian tertentu pada orang, kelas masyarakat, atau periode tertentu¹¹². Diksi ini dapat juga merujuk pengaturan artistik aksesoris pada lakon. Kemudian

kostum dalam hubungannya dengan pementasan teaterikal merupakan suatu gaya pakaian tertentu yang digunakan untuk menampilkan karakter atau citra tokoh dalam pementasan.

Kostum memiliki peran penting dalam setiap pementasan kesenian, baik seni tari, teater dan seni pentas lainnya. Sebab kostum dapat mewakili karakteristik tokoh yang bermain dalam pementasan. Kostum pula dapat menjadi sebuah citra simbolik berkenaan dengan tokoh dalam pementasan. Terlebih dalam hal konteks ini, pementasan dramatari *Calonarang* memiliki kostum yang tersendiri, meskipun beberapa tokoh memiliki kesamaan dengan kostum *Pegambuhan*, *Arja* dan *Pelegongan*. Terlepas dari kesamaan itu, ada beberapa tokoh yang memiliki karakteristik kostum yang berbeda dan menjadi ciri khas tersendiri, seperti tokoh *Matah Gede*, *Śisya*, *Rangda* dan *Barong*. Gaya pakaian beberapa tokoh tersebut di atas adalah atribut yang sesungguhnya memiliki makna simbolik yang kuat dan mencirikan karakter tokoh. Simbol dari kostum dalam atribut pementasan *Calonarang* tersebut sesungguhnya dapat mengungkap aspek terdalam atas ekspresi tokoh refleksi dari tokoh yang digambarkan dalam teks sumber (*sastra Calonarang*). Terlebih dalam teori pemikiran simbolik dari Eliade¹¹³ menjelaskan sebagai berikut:

“Simbol mengungkapkan aspek-aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh alat pengenalan lain. Gambar, atribut, kostum dan mitos merupakan simbol untuk memenuhi fungsi mengungkapkan masalah modalitas ada yang paling rahasia. Penelaahannya membuka jalan untuk mengenal karakter manusia, dan rupa simbol dapat berubah tetapi fungsinya tetap sama”

Merujuk deskripsi teoretis dari Eliade tersebut, jelas dapat dipahami bahwa simbol merupakan aspek yang penting dalam kehidupan manusia. Melalui simbol segala hal-hal yang rahasia

dapat diungkap dengan baik sehingga menjadi realitas yang ada dan mengada. Terlebih dalam dunia religi dan pementasan seni *Calonarang* yang dipenuhi dengan atribut simbolik, baik dalam kostum, ritual, arena dan jalannya pementasan yang semua itu adalah sesungguhnya sebagai media pengungkapan sesuatu yang “rahasia”. Berdasarkan hal itu, maka kostum tokoh dalam pementasan *Calonarang* adalah selalu bertautan dengan hal-hal rahasia yang sesungguhnya merupakan sebuah jalan dalam mengenal manusia atau tokoh dalam lakon tersebut. *Matah Gede* misalnya, maka sudah pasti kostum yang digunakan adalah identitas bagi tokoh yang akan mudah dikenali. Berikut akan dideskripsikan kostum beberapa tokoh utama dan sampingan dalam pementasan *Calonarang*.

Kostum Matah Gede

Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, bahwa tokoh *Matah Gede* adalah tokoh utama (*protagonis*) dalam pementasan *Calonarang*. *Matah Gede* adalah nama lain yang diberikan pada *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Menyimak beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, hampir ada kemiripan kostum *Matah Gede* yang satu dengan *Matah Gede* lainnya. Semacam ada “pakem kesepakatan”, bahwa kostum *Matah Gede* demikian adanya sebagai sebuah representatif ketokohan yang dijelaskan dalam sastra *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan dalam teks *Calonarang*, dan sudah beberap kali disebutkan dalam deskripsi ini, bahwa *Ni Calonarang* adalah seorang “janda perempuan” atau “*walu*” yang sudah tua tinggal di Dirah¹¹⁴.

Sebagai seorang janda tua, maka kostum berserta dengan atribut yang digunakan juga mencerminkan karakteristik seorang janda tua yang ringkih. Oleh karena itu, penari yang memerankan tokoh *Matah Gede* berusaha tampil sebagai janda

perempuan yang sudah tua. Namun belakangan tokoh *Matah Gede* menggunakan atribut tidak sesuai dengan karakter *Matah Gede* yang digambarkan dalam teks sastra dan tidak sesuai dengan nama *Matah Gede* yang masih menjadi manusia biasa. Kostum dan atribut *Matah Gede* harus sederhana dan mencerminkan seorang “perempuan janda” yang sudah tua, seperti:

- a) *Gegelung Tengkuluk*, yakni gelungan sederhana yang terdiri dari *petitis* dan dibelakang atas *petitis* ditempatkan *tengkuluk* dari kain *kasa* yang berwarna putih usang. Kemudian, umumnya dalam *tengkuluk* tersebut berisikan gambar *raja Bhuta Siu* atau *Bhattāri Durga* lengkap dengan aksara *modre*. Namun dalam perkembangan selanjutnya, banyak tokoh *Matah Gede* memvariasikan *gelungan tengkuluk* tersebut dengan *tatahan api-apian* yang seolah-olah dari kepala *Matah Gede* mengeluarkan api (*agni wisesa*). Bukan berarti salah, tetapi keliru sebab *Matah Gede* masih belum *memurthi* menjadi Durga atau Hyang Bhagavati, dan ia hanyalah manusia biasa yang memiliki kesaktian. Dalam dunia seni, daya estetik penting, tetapi jangan lupa etika berkesenian dalam ruang pentas jauh lebih penting.
- b) *Mesesaputan*, adalah kain yang digunakan untuk menutupi badan. Biasanya para tokoh *Matah Gede* menggunakan kain klasik, seperti kain *Rembang*, *bebali* dan kain sejenisnya. Dalam perkembangannya, tidak jarang pula menggunakan kain *prada* yang lebih menonjolkan aspek estetik ketokohan.
- c) *Kamben Tapih*, adalah kostum yang difungsikan sebagai penutup tubuh bagian bawah sampai di atas mata kaki. *Tapih* atau *kamben tapih* biasanya digunakan dari kain *prada* yang sederhana, dan kelihatan kuno.

- d) *Sabuk*, yakni kostum yang digunakan untuk mengikat *kamen tapih* agar tidak terlepas, dan pada umumnya menggunakan sabuk biasa dari kain umpal sebab tidak kelihatan .
- e) *Anteng* digunakan untuk menutup *sabuk* pada umumnya digunakan kain *Gringsing tenganan* agar nampak *estetik* atau indah.
- f) *Teteken/Tungked* atau tongkat difungsikan sebagai sandaran ketika *Matah Gede* berjalan atau menari. Bentuk tongkat sangat variatif, dan di atasnya dipahatkan beragam bentuk *arca*, seperti *arca Rangda*, *Calonarang* dan sejenisnya.

Selain kostum tersebut, ada beberapa atribut lainnya, seperti hiasan kalung, cicin pada jemari dan *don girang* dan *bunga sumpang* yang diisi benang *tridatu*. Namun yang pasti, kostum *Matah Gede* harus menunjukkan karakter janda yang sudah tua tetapi menyeramkan. Kemudian hiasan wajah *Matah Gede* memiliki corak tersendiri dan diupayakan dibuat sesuai dengan karakter tokoh perempuan yang sudah tua tetapi menyeramkan.

Kostum Patih Taskara Maguna/Pandung

Tokoh *Taskara Maguna* atau sering disebut dengan *Pandung* dalam pementasan *Calonarang* memiliki perang yang sangat penting dalam pementasan. Kostum yang digunakan *Pandung* dalam pementasan *Calonarang* sangat khas dan ada kesamaan dengan kostum tokoh *patih* dalam pementasan Gambuh dan Arja.

Adapun kostum tersebut adalah sebagai berikut:

- a) *Gelung Candi Rebah/Pakis Rebah* adalah semacam penutup kepala yang umum digunakan pada tokoh *patih*. *Gelungan* berasal dari kata "*gelung*", yang berarti lingkaran atau gulung. Dengan demikian, *Gelungan* adalah lingkaran yang dibuat dari rotan difungsikan sebagai penutup kepala¹¹⁵. Kemudian dalam ranah pementasan *Calonarang*, *Gelungan* diidentikkan dengan hiasan penutup kepala yang diberikan ragam hias berupa *tatahan belulang* yang diberikan ornamen *tatahan* dari kulit hewan sapi atau kambing yang sudah dikeringkan.
- b) *Badong* adalah kostum khas yang digunakan oleh tokoh *Taskara Maguna* atau *Pandung*. *Badong* digunakan pada leher untuk menutupi bagian leher penari, sehingga nampak gagah dan berwibawa. *Badong* selain berfungsi untuk membuat penari gagah dan berwibawa, *badong* juga dapat memunculkan daya estetika atau daya keindahan penari.
- c) *Angkep Pala* adalah kostum yang digunakan untuk menutup bahu (*pala*) penari. *Angkep* diartikan sebagai penutup dan *pala* adalah bahu, sehingga *angkep pala* diartikan kostum untuk menutup bagian bahu.
- d) *Saput* digunakan untuk menutupi tubuh atau badan. *Saput* dalam bahasa Indonesia adalah selimut, sehingga fungsinya jelas untuk menutupi tubuh fisik. Biasanya *saput* memiliki corak yang khas, yakni dengan corak *perada* dengan motif ornament kesetiliran dedaunan atau dalam ornament Bali disebut dengan *bun-bunan*.
- e) *Angkep Bulet* adalah kostum penting yang hendaknya digunakan penari *Taskara Maguna*. *Angkep bullet* adalah berupa kain kasa putih yang digunakan untuk *buletan* ke belakang simbol kesatria.

- f) *Kamen Putih* umumnya terbuat dari lembaran kain kasa putih yang digunakan untuk menutup kaki penari dan berpasangan dengan *angkep bullet*. Selanjutnya *kamen putih* biasanya dikenakan sebagai *kancut lelancingan* sebagai simbol *purusha*.
- g) *Sabuk* digunakan sebagai pengikat *kamen* dan *angkep bullet*. Agar penari tidak mengalami insiden terlepasnya *kamen* maka diikat oleh sabuk atau lazimnya disebut ikat pinggang.
- h) *Celana putih* adalah sebuah celana panjang yang terbuat dari kain kasa warna putih dikenakan untuk menutupi kaki. Biasanya celana panjang digunakan pada awal kemudian *kamen putih* dan *angkep bulet*.
- i) *Stewel* adalah simpul yang terbuat dari kain dan digunakan untuk menempatkan keris di punggung.
- j) *Rompi* adalah baju lengan panjang yang biasa digunakan oleh penari sebelum *saput* digunakan.
- k) *Gelang Kana* adalah termasuk aksesoris tangan yang dipasangkan pada kedua lengan penari. *Gelang kana* adalah hiasan tangan yang digunakan penari sebagai hiasan agar menambah gaya keindahan saja.

3) Kostum *Condong* (Ratna Manggali)

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, peran Ratna Manggali sering dimainkan oleh seorang *Condong*. Sebagaimana telah beberapa disinggung dalam deskripsi ini, bahwa dramatari *Calonarang* merupakan pementasan seni perpaduan antara *Arja*, *Pelegongan* dan *Pegambuhan*. Jadi, kadang tokoh dalam *Calonarang* diperankan oleh peran-peran sentral dalam *arja* atau *pegambuhan*. Dalam dramatari *Calonarang*, peran Ratna Manggali sering dimainkan oleh seorang *Condong* atau “putri”

yang diperankan oleh seorang perempuan. Dengan demikian kostum yang digunakannya pun adalah kostum *liku* yang lazim digunakan pada saat pementasan *Condong*.

Adapun kostum tersebut meliputi:

- a) *Gelung Condong* adalah kostum yang digunakan sebagai penutup kepala. *Gelung* tersebut berbeda dengan *Gelung Pakisrebah* yang digunakan oleh *Sang Pandung*. *Galung Condong* lebih menonjolkan hiasan bunga yang disebut dengan “*tri nata*”, yakni tiga susunan (*bancangan*) bunga yang menggunung. Umumnya tiga susunan bunga tersebut berwarna putih dan di atasnya berwarna merah. Dahulu, bunga pada *Gelung Liku* dirangkai menggunakan bunga *jepun Bali*, tetapi kini bunga pada *Gelung Liku* terbuat dari bahan plastik, yakni bunga sintetis. Pada *Gelung Liku*, terdapat *petitis* yang terbuat dari *belulang* (kulit) yang ditatah dengan ornamen *tatahan Barong* dan dihias dengan permata. Permatanya pun bisa dimungkinkan dan sering adalah terbuat dari sintetis. Selanjutnya, di kanan dan kiri *petitis* ada *oncer* yang berupa manik-manik yang dirangkai indah menguntai ke bawah.
- b) *Kamben Lelancingan* warna hijau atau ungu. *Kamben* ini dikenakan pada bagian bawah untuk menutupi kaki penari perempuan. *Kamben Lelancingan* ini berukuran panjang dan biasanya dibiarkan terurai sampai ke tanah. Warna yang lazim digunakan pada saat pementasan dramatari *Calonarang* adalah warna hijau, dan bercorakkan ornament *prada* yang khas.
- c) *Sabuk Lilit* dikenakan pada bagian pinggang sampai menutupi payudara penari perempuan. *Sabuk lilit* yakni ikat pinggang penari yang berwarna warni, seperti kuning, merah, dan hijau memanjang. *Sabuk* ini diikatkan (*lilit*)

pada pinggang penari sehingga menutupi pinggang mereka sampai tidak kelihatan pinggang bagian dalam penari.

- d) *Baju* lengan panjang putih biasanya dikenakan sebelum *sabuk lilit* dililitkan pada pinggang. *Baju lengan lantang* tersebut sangat umum berwarna putih.
- e) *Lamak* yakni hiasan yang dikenakan pada tubuh bagian depan penari setelah *Sabuk Lilit* dikenakan atau terpasang. *Lamak* biasanya menggunakan kain *prada* yang bercorak indah dengan kesetiliran dedaunan. *Lamak* dikenakan di depan dada penari, dan menguntai ke bawah sangat indah.
- f) *Badong manis* dikenakan pada leher sebagai hiasan leher. Corak dan bentuk *badong* hampir sama dengan *badong* pada umumnya, tetapi *badong manis* yang dikenakan pada *condong* jauh lebih kecil daripada *badong Pandung* dan *penasar*.
- g) *Ampok-Ampok* adalah hiasan pada pinggang penari *Condong*, dan hiasan ini sesungguhnya ciri khas dari *Condong*. Ketika penari memakai *ampok-ampok*, maka dapat dikenali, bahwa penari tersebut adalah *condong* dalam pementasan seni *arja*.
- h) *Gelang Kana* adalah hiasan tangan yang digunakan pada lengan penari. *Gelang kana* dikenakan pada lengan setelah kemeja panjang warna putih dikenakan oleh penari. *Gelang kana* simbol dari keagungan *condong* sebagai yang selalu bergelut dengan keindahan.
- i) *Sabuk Dada* digunakan sebagai penutup dada penari *condong*, dan *sabuk dada* dikenakan agar payudara penari tidak kelihatan dan menambah pula daya keindahan kostum penari. *Sabuk dada* simbol kesopanan dan kesantunan, dan kerendahan hati.

Kostum Penasar

Pementasan *Calonarang* di Bali kini sudah jauh bergeser. Pakem kesepakatan telah menjadi sebuah pakem baku dalam dunia pementasan. Keutuhan pementasan terdistorsi oleh beragam kepentingan, situasi dan kondisi di mana dramatari tersebut dipentaskan. Misalnya, tokoh *penasar* jarang digunakan dalam pementasan. Sesungguhnya dalam dunia pentas *Calonarang*, peran kedua *penasar* ini sangat penting untuk mendampingi Batik Madri/Taskara Maguna agar apa yang disampaikan *Taskara Maguna* nantinya akan diterjemahkan oleh *penasar*. Dalam istilah pementasan *penasar* memiliki fungsi sebagai “*natak baos sang patih Taskara Maguna*. Namun kini, kebanyakan pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar tidak memainkan tokoh *penasar* yang terdiri dari *Punta* dan *Kartala*. Justru peran tersebut diambil oleh *Bondres* sebagai si *penatak baos Pandung*. Secara etika pementasan, tentunya sangat kurang meskipun tidak dilarang dalam pementasan. Kemudian berkenaan dengan kostum *penasar* adalah hampir sama dengan kostum *Pandung* atau *Patih Taskara Maguna*. Tetapi, letak perbedaannya hanya pada penggunaan *gelungan*. *Pandung* sudah lazim menggunakan *Gelung Pandung*, tetapi *penasar* menggunakan *Udeng Penasar*. *Udeng Penasar Punta* sedikit berbeda dengan *udeng penasar kartala*. Masing-masing memiliki ciri khas yang berbeda.

Kostum Rangda

Bagi penari *Rangda* yang umumnya ditarikan oleh seorang pria adalah sangat sederhana. Sebab pada sosok *Rangda* sendiri sudah menggunakan beberapa atribut yang sangat rumit dan memiliki kekhasan yang berbeda. Umumnya penari *Rangda* hanya memakai celana panjang loreng dengan kombinasi warna

hitam, putih dan merah. Selanjutnya penari memakai kamben semacam *tapih* yang terbuat dari kain *bebali* (kain *Sukawerdi*), dan memakai *badong* pada pinggang. Sebagaimana dapat dilihat pada gambar 15.

Menyimak gambar 15 tersebut di atas, maka kostum penari Rangda meliputi beberapa jenis kostum, yaitu:

- a) *Jaler Poleng* (baca: Celana Panjang Loreng), yakni kostum berupa celana panjang dengan kombinasi warna yang khas, yakni merah, hitam dan putih. Nampak pada celana diisi hiasan bulu atau rambut agar nampak menyeramkan dan indah (*bagus aeng*).
- b) *Kamben* atau *tapih* ini biasanya dikenakan untuk menambah hidup karakter *Rangda* representatif citra Durga Dewi *Śakti* dari Bhattāra *Śiwa*. Pemandangan yang lazim akan nampak bagi penari Rangda, yakni *tapih* yang digunakan terbuat dari kain khusus yang disebut dengan kain *bebali*, yakni dari jenis kain *Sukawerdi*. Kain *bebali Sukawerdi* diartikan “kehidupan yang bahagia”¹¹⁶.
- c) *Badong* pada bagian pinggang dikenakan setelah *kamben tapih* dan diikat dengan *sabuk*. Sebagaimana *badong*, terbuat dari kulit binatang seperti sapi, kambing dan kerbau. Kulit hewan dalam bahasa Bali disebut dengan *blulang*. Kemudian *blulang* diolah sedemikian rupa dan *ditatah*, *diprade* diisi hiasan kaca serta pada pinggiran *badong* dikenakan bulu atau rambut agar nampak lebih *aeng*.
- d) *Kuer* atau *ampok-ampok* diletakkan pada bagian kiri dan kanan pinggang, dan terbuat dari bahan yang sama dengan *badong* serta hiasannya pun sama.
- e) *Basang-basang*, yakni menggambarkan objek menyeramkan dari sosok *Rangda* sebagai Durga. *Basang-*

basang yang digunakan penari *Rangda* menggambarkan usus manusia yang menggelayut sebagai perhiasan Dewi Durga. *Basang-basang* tersebut menggelayut atau bergelantungan di antara payudaranya yang besar dan memanjang. Melalui penggambaran tersebut, dapat dipastikan bahwa *Rangda* adalah citra yang menyeramkan dari aspek Durga Dewi, dan akan dijelaskan lebih mendalam pada bab selanjutnya.

- f) *Badong* leher, yakni *badong* kecil yang dikenakan pada leher penari. Bentuknya hampir sama dengan *badong manis* pada umumnya. Tetapi, bedanya terletak pada bulu yang selalu menghiasi pinggiran *badong* tersebut.
- g) *Baju* lengan panjang juga dikenakan oleh penari dengan ornamen hampir sama dengan celana panjang penari.
- h) *Slop kuku* tangan ini dikenakan pada kedua telapak tangan penari. Sarung tangan tersebut, berisi kuku memanjang yang menambah penyeraman atribut penari *Rangda*.
- i) *Kekereb Rangda* boleh dikatakan pula sebagai kostum penari. *Kereb* adalah bukan sekadar kostum atau atribut penari *Rangda*, tetapi “senjata” penari yang memiliki fungsi magis¹¹⁷. Umumnya *kekereb Rangda* terbuat dari kain *kasa* berwarna putih, dan dirajah dengan ornamen *Durga Murthi* dan ada pula dirajah *Bhuta Siu* lengkap dengan *raja Modre* yakni perpaduan *Dasaksara*, *Dasaguna*, *Dasabayu* dan *yantra mistik* berupa kombinasi *Pancaksara*, *Triaksara*, *Dwiaksara* dan *nunggal* menjadi *Ongkara Ngadeg* atau *Sungsang*. Semua itu ada dalam *raja kereb*.

Kostum Śisya Calonarang

Tokoh *śisya Calonarang* selalu muncul dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. *Śisya* biasanya ditarikan secara berkelompok dan ditarikan beberapa perempuan dengan penggambaran yang sangat menyeramkan. Gerakan ritme tarian juga menunjukkan kekeramatan dengan atribut yang identik dengan tarian magis sebagai teks sastra *Calonarang* sebutkan ketika memohon anugerah kepada Hyang Bherawi. *Śisya* menari rambutnya terurai, wajah dihias dengan citra menakutkan dan sekali-kali menari dengan menjijitkan kaki sembari menjerit. Selayaknya *śisya Ni Calonarang*, maka kostum *śisya* meliputi:

- a) *Kamben śisya* atau berupa kain *prada* yang menutupi kaki sampai pinggang. Corak *kamben* tidak mencolok dan sederhana yang digunakan penari *śisya* agar lincah melakukan tarian. Kalau merujuk teks sastra *Calonarang*, ketika para *śisya Calonarang* menari mereka justru telanjang, tetapi dalam etika pementasan *śisya* menari menggunakan kain *kamben*.
- b) *Sabuk Lilit dada* yakni ikat pinggang yang terbuat dari kain *prada* yang dililitkan mulai dari pinggang sampai ke dada penari.
- c) *Sabuk* adalah ikat pinggang yang biasa digunakan pada saat menari yang diikatkan pada pinggang penari, dan fungsi *sabuk* ini adalah untuk mengencangkan *kamben* agar tidak terlepas.
- d) *Kekereb śisya* adalah terbuat dari kain *kasa* putih yang tidak terlalu panjang, dan sebagaimana *kereb Rangda*, *kereb Śisya* pun dirajah. Namun *rajah kereb śisya* berbeda dengan *kereb Rangda* yang disi gambar *pemurtian*. Adapun *rajah kereb śisya* hanya berupa gambar *bhuta-*

bhuti dan beberapa *pematin aksara* yang tingkatnya jauh di bawah dari *Walu Nata* dan lima muridnya yang paling setia.

Demikianlah beberapa kostum dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang digunakan oleh penari. Akan tetapi, perlu dinggat bahwa kostum tersebut adalah kostum utama yang harus digunakan. Dalam perkembangannya banyak kostum penari dalam tokoh *Calonarang* dikembangkan dengan kostum bergaya kolaboratif. Hal tersebut tidaklah menjadi soal, sepanjang kostum yang digunakan harus berkiblat pada nilai etika dan estetika. Seyogyanya pula pementasan dramatari *Calonarang* memperhatikan aspek *satyam*, *sivam* dan *sundaram*. Mengacu pada Dibia (2010), bahwa *satyam* adalah kebenaran, ketepatan, keharmonisan komposisi, *siwam* adalah kesucian yang berhubungan dengan etika pementasan dan *sundaram* adalah daya keindahan. Ketiga aspek tersebut, yang menjadi acuan dasar dalam kesenian di Bali.

Dekorasi

Meskipun pementasan dramatari *Calonarang* termasuk pementasan tradisional, tetapi seni dekorasi juga dipergunakan dengan sangat baik. Dekorasi atau seni dekor merupakan unsur terpenting dalam pementasan seni¹¹⁸. Dekorasi disebut pula sebagai elemen visual yang mengitari seni pementasan atau pertunjukan. Dalam pementasan drama modern dan seni teaterikal, dekorasi merupakan salah satu bagian dari seni tata pentas yang sangat menentukan suksesi pementasan. Dalam kasanah pementasan seni, seni pendekorasian mengambil peran penting, dan Rai (2009) dalam tesanya menjelaskan bahwa seni dekor penting dalam pertunjukkan seni. Namun dalam pendekorasian seni tata panggung aspek estetika dan etika juga diperhatikan. Sebab aspek tersebut akan mengarahkan

dekorator pada efektif dan efisiensinya panggung pementasan. Terkadang dekorator membuat dekorasi tidak mengindahakan ruang pentas sehingga menghambat ruang gerak penari.

Dalam ilmu teknik tata pentas, dekorasi dimasukan ke dalam kategori sekenario modern dalam terminologi yang luas. Dekorasi bersama dengan unsur seperti: kostum, tata rias dan tata lampu merupakan unsur penunjang dalam pementasan¹¹⁹. Meskipun unsur penunjang, tetapi seni dekorasi akan memberikan visualisasi situasi dan kondisi serta kejadian dalam narasi cerita. Dengan kata lain, seni dekorasi akan memberikan efek kepada audiens atau penonton pementasan agar seolah-olah mereka ada dalam kondisi cerita. Misalnya pada pementasan dramatari yang mengambil tema hutan atau lingkungan (ekologis), maka dekorator akan menata tempat pementasan dengan properti yang menggambarkan suasana hutan, seperti pohon, semak, binatang hutan dan satwa lainnya yang hidup di dalam hutan. Hal tersebut akan membawa suasana pada visualisasi kehidupan hutan sebenarnya. Jadi dekorasi merupakan unsur atau elemen tata pentas yang sangat penting guna menunjang pementasan.

Kemudian dalam pementasan tradisional Bali, dekorasi tidak dibuat seperti pementasan seni modern. Terlebih dalam sistem pertunjukkan Bali, segala bentuk pementasan *wali* dibuat dengan sangat sederhana. Bahkan jika seni pementasan tari *wali* dipentaskan di pura, maka dekorasi pun tidak dibuat sebagaimana pementasan *bebali* dan *balih-balihan* yang lebih kepada hiburan semata. Umumnya pementasan seni *wali* selalu berhubungan ritus suci, sehingga panggung adalah pura di mana kesenian tersebut dipentaskan sebagai pelengkap *yadnya*¹²⁰.

Hal yang serupa juga terjadi ketika pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan dalam ruang pentas sakral. Maka sang dekorator membuat dekorasi dengan sangat sederhana tetapi

kaya akan makna simbolik di dalamnya. Dekorasi pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah hanya sekedar hiasan belaka, tetapi didalamnya ada makna simbol yang berhubungan dengan *Calonarang*. Dengan demikian dekorator dituntut untuk menggunakan beberapa objek (*property*) yang mencirikan pementasan dramatari *Calonarang* yang berhubungan dengan hal-hal yang magis. Berdasarkan atas telusur, ada beberapa tata dekorasi yang selalu sama dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Bali. Tata dekorasi tersebut meliputi beberapa *property* atau *display*, yakni ada *Tingga* atau *Tragtag*, *Punyan Gedang*, *Punyan Bingin*, *Punyan Biu*, *Sanggah Cukcuk*, *Langse* dan *bobok/obor*. Masing-masing *property* tersebut ditata sedemikian rupa dalam arena pementasan yang menyiratkan situasi magis dan sebuah gambaran wilayah yang mencekam dan menakutkan. Selain beberapa benda atau alat dekorasi tersebut, ada pula beberapa benda lainnya sebagai pendukung hiasan agar nampak indah. Sebagaimana dijelaskan Jero Mangku Wayan Candra almarhum pinisepuh Gases Bali menyatakan sebagai berikut:

“Hiasan atau seni dekorasi dalam pementasan dramatari *Calonarang* berhubungan dengan kisah *Calonarang* dan kaya akan makna di dalamnya. Hiasan pada saat pementasan bukanlah hanya sekedar hiasan biasa. Pohon beringin, tingga, pohon papaya dan lainnya semua simbol yang menyiratkan pesan-pesan filsafat yang berhubungan dengan filsafat keagamaan Hindu di Bali. Kenapa harus ada *tingga*, *punyang gedang*, *punyan biu*, *punyan bingin* dan yang lainnya? Semua itu ada artinya, dan penempatannya pun ada simbol sakral magis yang kuat dan mendalam berkenaan dengan makna pementasan *Calonarang* sebagai penguatkan”

Memang pada mulanya pementasan *Calonarang* merupakan tarian sakral magis sebagai pelengkap upacara. Sebagai pelengkap dimaksudkan di mana *Calonarang* dipentaskan

dengan tujuan untuk penguatan atau penyucian *niskala* ketika ada perayaan ritual suci. Pun demikian pementasan *Calonarang* dirangkaikan dengan perayaan ritual suci *yajña* baik skala besar dan upacara kecil. Namun kini, pementasan *Calonarang* banyak dipentaskan dalam konteks semi sakral, baik dalam pertunjukan maupun yang murni hanya bersifat tontonan (*balih-balihan*). Di wilayah Bali khususnya di Kota Denpasar, pementasan dramatari *Calonarang* semi sakral sering dipentaskan dikalangan *Ardha Candra Art Center* maupun di kalangan *Ayodya Art Center*. Pementasan tersebut terkadang bahkan sering mengusung tema bukan lagi *Calonarang* tetapi *Pencalonarangan* yang notabene mengambil lakon sempalan dari cerita *Calonarang* atau mengambil lakon yang lain¹²¹.

Namun demikian, baik pementasan sakral, semi sakral maupun yang profan yakni murni sebagai tontonan, seni dekorasi selalu menunjukkan unsur yang sama, yakni pasti dalam arena ada *tingga*, pohon papaya, pohon beringin, pisang dan beberapa hiasan lainnya. Berkenaan dengan hal tersebut berikut dideskripsikan beberapa property dekorasi yang harus ada dalam pementasan *Calonarang* adalah sebagai berikut:

Langse

Langse adalah layar tarik dalam pementasan seni di Bali yang memisahkan antara ruang pentas atau panggung depan dengan belakang pementasan atau panggung. Sebagaimana teori Dramaturgi dari Goffman, bahwa dalam pementasan ada dua konsep, yakni *front stage* (panggung depan) dan *back stage* (belakang panggung). Di antara depan panggung dan belakang panggung dipisahkan oleh layar tarik (Syam, 2011: 48) yang fungsinya untuk memisahkan arena pertunjukan dengan arena belakang panggung yang digunakan untuk berias dan berganti busana.

Pementasan kesenian tradisional di Bali layar tarik yang digunakan untuk memisahkan *front stage* dengan *back stage* disebut dengan *langse*. *Langse* biasanya terbuat dari kain *prada* dan dapat ditarik ke kanan dan kekiri sehingga penari dapat keluar menuju panggung depan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *langse* selalu digunakan sebagai dekorasi untuk memperindah arena pementasan dan digunakan sebagai pemisah antara arena depan dan belakang di mana penari menggunakan busana dan berias yang lazim disebut *rangki*¹²². *Langse* umumnya terpasang pada arena menghadap barat atau dari utara menghadap selatan. *Langse* terpasang tergantung pada seutas tali dan dapat ditarik arah kanan dan kiri untuk membuka dan menutup kembali di tarik hingga dua bidang bertemu. Pada saat penari *Calonarang* menari, maka dua bidang *langse* akan ditarik ke samping kiri dan kanan sehingga *langse* terbuka selanjutnya setelah penari sudah berada di panggung atau arena depan maka *langse* ditutup kembali. *Langse* memiliki fungsi yang sama dengan fungsi layar tarik pada panggung teater, yakni sama-sama untuk menutupi belakang panggung agar tidak mengganggu pandangan audiens saat menyimak pementasan seni¹²³. Adapun *langse* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 16.

Langse bagian dari dekorasi yang sangat penting dalam pentas kesenian di Bali, khususnya seni tari. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* *langse* selain memiliki fungsi dekoratif, *langse* juga difungsikan sebagai jalur keluar dan masuknya penari. *Mungkah langse* adalah istilah yang sering digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, dan sebagai pertanda pintu pementasan segera terbuka dan gilirannya penari menunjukkan perannya sebagai tokoh dalam pementasan tersebut.

Tedung

Tedung atau payung sering muncul dalam pementasan dramatari *Calonarang* sebagai hiasan atau dekorasi arena. *Tedung* yang digunakan adalah tedung agung dengan motif *parade* atau *poleng* (corak hitam-putih) serta ada pula motif lainnya. *Tedung* ini biasanya diletakkan pada samping kiri dan kanan depan panggung atau tepat berada di depan *langse*. Adapun penempatan *tedung* sebagai dekorasi dapat dilihat pada gambar 16 di atas. *Tedung* akan mampu memberikan kesan indah dan keagungan sebagai visualisasi istana raja yang sangat indah dan berwibawa serta simbolisasi kepemimpinan. Terlebih dalam pementasan dramatari *Calonarang*, pada alur lakon cerita yang mengisahkan di kerajaan Airlangga, maka dekorasi *tedung* sangatlah pantas dan merefleksikan kemuliaan sang raja. *Tedung* biasanya juga dipasangkan dengan *langse*. Artinya, di depan *langse* sudah pasti dua *tedung* ditempatkan dengan sangat baik sehingga nampak kesan estetikanya arena. Kemudian di bawah *tedung* biasanya diletakkan berbagai jenis tanaman yang rindang atau pepohonan visualisasi dari semak-semak yang asri. Ada pula panggung pementasan dirancang sedemikian indah, tetapi tidak mengkesampingkan hiasan mistiknya.

Punyan Gedang (Pohon Pepaya)

Punyan Gedang atau pohon jenis papaya ini seringkali digunakan hiasan dekorasi dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Telah dijelaskan sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* selalu bertautan dengan perihal mistik yang bersumber pada sumber sastra teks *Calonarang*. Namun demikian, pementasan dramatari *Calonarang* selalu bercampur dengan mitos-mitos *pangiwana* yang eksis dalam lingkungan sosial masyarakat Bali. Termasuk penggunaan *Punyan Gedang*

sebagai hiasan dalam arena pementasan adalah dihubungkan dengan mitos hidup, bahwa *punyan gedang* sangat disukai oleh mereka yang belajar *pangiwan* atau *desti aji wegig*.

Biasanya *punyan gedang* ditempatkan tepat ditengah-tengah arena. Biasanya pula dipilih *punyan gedang* yang sudah besar dan rimbun menjulang tinggi. Agar terkesan menyeramkan, di bawah *punyan gedang* ditanam tumbuh-tumbuhan yang lebih rimbun, sehingga terkesan angker. Namun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, sepasang *punyan gedang* ditempatkan pada bagian depan *tingga* atau tangga tempat *pemurtian Walu Nateng Dirah*. Penempatan hiasan *punyan Gedang* di depan dekat dengan *tingga* agar *Pandung* dengan mudah memohon *pengeruakan* untuk menantang *Walu Nateng Dirah*. Pemandangan yang lazim nampak ketika *Pandung* akan mencari *Walu Nateng Dirah* yang sudah berada di atas *tingga*, maka terlebih dahulu *pandung* menghunus kerisnya dan memotong (*ngerancab*) pohon papaya tersebut sebagai simbol *pemgeruakan*.

Tingga

Tingga merupakan tangga yang tinggi terbuat dari bambu yang diibaratkan tempat atau sthananya *Walu Nateng Dirah* ketika memurthi menjadi *Rangda*. Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*, *tingga* selalu dibuat tinggi dan beratapkan daun ilalang yang sudah tua atau terbuat dari *klangsah/klabang* yakni anyaman daun kelapa. Selanjutnya di atas *tingga* tertutup oleh *langse* (layar tarik) yang mencirikan bahwa tempat tersebut sangat rahasia. Di depan *langse* dipasang dua tedung yang berwarna *poleng* dan beberapa *lelontek* (umbul-umbul) *poleng*. Selanjutnya pada tangga *tingga* turun ke bawah beralaskan kain kasa putih, dan kanan kiri dihiasai dengan pohon beringin dan pepohonan lainnya. *Tingga* berbentuk

gunung, dan simbolisasi dari “*meru*” sebagai pusat bumi. Berkenaan dengan makna akan dijelaskan pada bab berikutnya. Adapun *tingga* dapat dilihat pada gambar 17.

***Lelontek* atau Umbul-Umbul**

Lelontek atau umbul-umbul sering digunakan hiasan skunder dalam pementasan *Calonarang*. Artinya, tidaklah utama digunakan sebagai hiasan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Namun demikian, umbul-umbul ini terkadang menambah kesan indah dan menyeramkan jika ditempatkan pada tempat yang tepat. Selama penelusuran peneliti, dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar hiasan umbul-umbul tidak ditempatkan pada posisi yang tepat sehingga hiasan umbul-umbul terkadang mengganggu jalannya pementasan. Umumnya *lelontek* ditempatkan pada depan *tingga* bersamaan dengan *tedung* tadi. *Lelontek* juga ada beraneka ragam, dan yang biasa dijadikan dekorasi adalah *lelontek poleng* dengan kombinasi warna dan hitam. Warna yang demikian semakin menambah kesan magis terhadap pementasan dramatari *Calonarang*.

Punyan Bingin

Punyan bingin atau pohon beringin adalah pohon yang sering dijadikan seni hiasan pada pementasan *Calonarang* selain *punyan gedang*. Namun belakangan ini *punyan bingin* jarang digunakan sebagai hiasan. Pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar jarang menggunakan hiasan *punyan bingin* karena pohon tersebut tergolong sangat jarang tumbuh. Kendatipun ada, mempergunakannya mesti melalui ritual karena pohon tersebut sengaja disakralkan. Pohon beringin

biasanya ditempatkan sebagai hiasan *tingga* (tangga) yang tinggi sthana dari *Walu Nata* ketika akan *memurthi*.

Selain hiasan tersebut, ada beberapa hiasan kecil juga digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, yakni *pidpid* yang terbuat dari janur, dan ditempatkan pada langit-langit pementasan agar terkesan *ramya* (ramai) dan semarak. Selain itu ada juga menggunakan daun pohon enau yang masih muda yang disebut dengan *ambu*. *Ambu* sengaja dibentuk indah kemudian dipasangkan pada beberapa tempat sehingga semakin menambah kesan keindahan sekaligus menyeramkan. Menariknya, seni dekorasi pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar tidak seragam. Mereka melakukan hiasan memperhatikan pula situasi dan kondisi atau *dresta* dalam suatu daerah. Kadangkalanya dekorasi dibuat hanya sekedarnya, dan yang terpenting harus ada *punyan gedang*, *punyan bingin*, *tingga*, *tedung* dan *lelontek*. Jika beberapa komponen tersebut tidak ada, maka bukan *Calonarang Jangkep* atau *Calonarang* lengkap namanya.

Lighting

Pencahayaan dalam pementasan seni merupakan hal yang penting. Sebab tata cahaya akan memberikan kesan yang “hidup” pada garapan yang akan dipentaskan. Pencahayaan atau disebut *lighting* dalam bahasa Inggris merupakan komponen tata pentas yang akan memberikan pesan dan makna dalam pementasan seni. Selain itu, pencahayaan akan memberikan efek dan karakteristik lakon sehingga penonton menjadi penikmat yang terpuaskan. Berkenaan dengan hal tersebut, cahaya adalah kekuatan (spirit) dari pementasan itu sendiri. Hal itu senada dengan uraian Padmodarmaya (1988:146) sebagai berikut:

Apabila lampu penerangan arena pementasan surut perlahan-lahan dan lampu kaki bertambah terang

menyoroti layar panggung yang megah, maka penonton diberitahukan bahwa pertunjukkan dimulai, dan mereka berada dalam suasana lain daripada yang lainnya. oleh karena itu, melalui tata cahaya sebagai salah satu kekuatan magis arena pertunjukkan.

Demikianlah tata cahaya akan memberikan spirit pementasan sehingga cahaya dapat memukau dan mencekam, sehingga mereka sangat betah menonton dan mendapatkan sesuatu yang berguna. Berkenaan dengan hal tersebut, cahaya memiliki peran penting dalam memberikan kepuasan terhadap penonton untuk mereka merasa ada dalam satu adegan dramatik, baik menegangkan, menyedihkan, menggembirakan dan perasaan lainnya. Pementasan akan menjadi hidup, jika tata cahaya ditata dengan baik¹²⁴. Bahkan cahaya memberikan pengaruh yang kuat terhadap *taksu* pentas sehingga benar-benar menjadi adegan yang nyata dalam realitas yang ada. Akan tetapi, pementasan tradisional di Bali cahaya menjadi objek penataan yang penting. Ada beberapa bentuk kesenian sakral dan profan di Bali yang sangat tergantung pada pencahayaan, baik dari cahaya lampu modern maupun tradisional. Kesenian Wayang Kulit misalnya, sangat bergantung pada pencahayaan. Pementasan wayang kulit tradisional masih menggunakan lampu tradisional (*Sembe*), sehingga bayangan wayang nampak pada Kelir Wayang. Namun belakangan munculnya wayang tradisional membawa perubahan pada penggunaan cahaya, dan tidak lagi menggunakan cahaya tradisional dari *Damar Sembe*, tetapi menggunakan lampu modern yang dikombinasikan dengan sangat apik.

Adapun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar tata cahaya tidak begitu mencolok diperhatikan atau ditata. Sebab kebanyakan pementasan di lakukan diareal pura sehingga pencahayaan hanya seadanya.

Namun demikian, ada beberapa lokasi pura yang mementaskan dramatari *Calonarang* dengan tata cahaya yang cukup profesional. Sebagaimana pementasan di Pura Dalem Desa Peguyangan pada *rahina piodalan Anggarkasih Medangsia* tahun 2016. Mereka menempatkan lampu warna merah pada *tingga* atau tangga, sehingga menambah kesan menyeramkan dan bercampur magis. Kemudian pada saat *Pandung* akan *ngerancab Walu Nateng Dirah*, tiba-tiba lampu diredupkan kemudian dihidupkan dan dimatikan ada kesan bahwa gelap terang yang mencolok. Selanjutnya pada arena pementasan hanya terpasang lampu cahaya khusus berupa lampu sorot yang hanya menampilkan cahaya biasa. Menariknya dalam pengaturan cahaya pada pementasan dramatari *Calonarang* akan ditemukan sebuah hal yang sama, yakni pada saat adegan mistis, seperti *Walu Nata* menari dengan *sisya*, *pengundangan* dan *watangan* maka lampu utama akan dimatikan sehingga nampak remang-remang cahaya. Suasana seperti itu, bukan lagi asing dipertunjukkan dalam pementasan *Calonarang*.

Selanjutnya yang menarik adalah pada saat *watangan* atau *Bangke-bangkenan* berangkat menuju setra. Pada adegan tersebut semua lampu dimatikan, tetapi yang digunakan sebagai penerang adalah cahaya dari lampu tradisional yang disebut dengan *bobok* atau obor. Sebagaimana dapat dilihat pada gambar 18.

Penggunaan cahaya obor sesungguhnya untuk memberikan kesan magis dan keramat atas pementasan *Calonarang* tersebut. Sebab pada dasarnya manusia sangat terpesona pada hal-hal yang bersifat magis, gaib dan keramat¹²⁵. Keterpesonaan akan hal yang gaib tersebut diwujudkan dalam berbagai hal, dan meminjam uraian Durkheim¹²⁶, bahwa manusia teramat sangat kreatif dalam mewujudkan sesuatu kegaiban sehingga gaib menjadi sebuah dasar dari segala ritus

dan agama serta kepercayaan. Bagi masyarakat Hindu di Bali dan khususnya di Kota Denpasar, kreatifitas dalam pementasan *Calonarang* tidak saja menuntut kemampuan mereka dalam mewujudkan hal yang gaib melalui cara-cara unik, tetapi berhubungan pula dengan psikologis inter personal. Tidak dapat menampik, bahwasanya pementasan dramatari *Calonarang* dapat memberikan pengaruh terhadap perilaku keberagamaan masyarakat, baik secara personal dan komunal. Jiwa keberagamaan mereka akan semakin matang akibat dari seringnya mereka disentuh dengan hal-hal yang bernuansa gaib. Terlebih dalam setiap pementasan *Calonarang* hal-hal yang gaib ditunjukkan melalui kreativitas yang indah.

Arena

Sebagaimana kostum, dekorasi dan tata cahaya memiliki peranan penting dalam pementasan, arena pementasan dramatari *Calonarang* juga dapat dikatakan sebagai unsur penting dalam pementasan. Arena merupakan wilayah penting di mana dramatari *Calonarang* dipentaskan. Mengamati beberapa pementasan *Calonarang* di Bali, kebanyakan *Calonarang* dipentaskan di areal *jaba tengah* pura. Areal *jaba tengah* merupakan *madya mandala* yang secara fungsional sering dijadikan arena pementasan kesenian sakral¹²⁷. Menariknya, pementasan dramatari *Calonarang* dilakukan pada lantai dasar pura, dan tidak di atas panggung selayaknya pertunjukkan teater modern. Pada arena biasanya tidak dibatasi dengan sesuatu yang khusus sebagaimana panggung modern. Pemandangan biasa nampak hanya ditempatkan beberapa *tedung* sebagai penanda bahwa penonton tidak boleh melewati batas tersebut karena wilayah (*karang*) tersebut adalah miliki sipenari *Calonarang*.

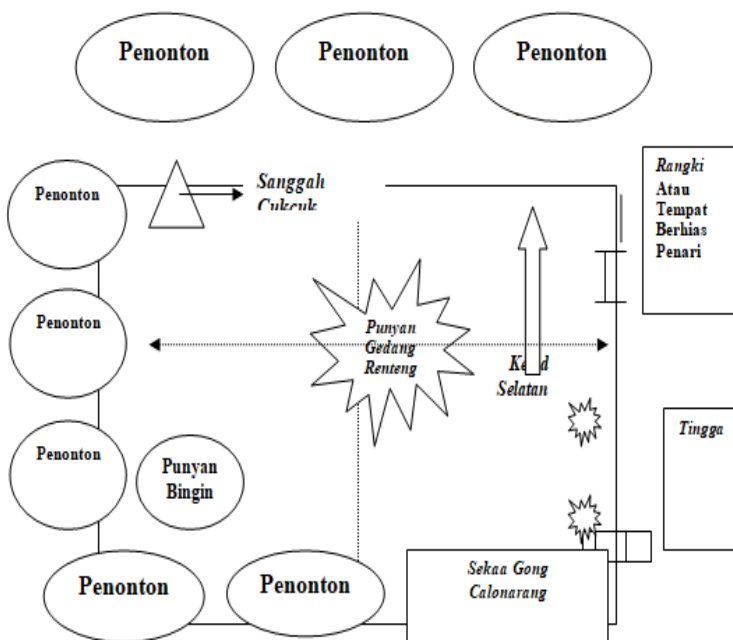
Selanjutnya, bentuk pentas arena biasanya segi empat atau lingkaran. Artinya, bentuk arena/kalangan menari berbentuk lingkaran atau segi empat, dan kebanyakan pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar pentas arenanya tidak berbentuk lingkaran, meskipun ketika pertunjukkan digelar menjadi tidak beraturan sebab penonton terkadang ingin mengetahui lebih dekat akan tarian *Calonarang*. Namun demikian, peran *Pecalang* sebagai pengaman adat bertugas untuk mengatur arena agar tidak menghalangi penari *Calonarang*. Biasanya *Pecalang* menggunakan pakaian yang khas dan berbeda dengan umat Hindu lainnya. Mereka ditempatkan pada sisi pentas arena di depan penonton dan di luar kerumunan penonton. Terlebih jika *Ida Sesusuwunan* baik *Barong* dan *Rangda* keluar (*medal*) menari (*mesolah*), maka *Pecalang* bertugas memberikan arahan agar warga segera duduk. Hal tersebut sebagai wujud kebhaktian yang mendalam dari warga Hindu di mana *Calonarang* tersebut dipentaskan.

Diperhatikan lebih dalam, pentas arena dramatari *Calonarang* bukanlah sekadar arena pementasan biasa. *Karang* pentas memiliki pakem kekhususan tetapi menyesuaikan dengan situasi dan kondisi serta *dresta* yang berlaku di pura tersebut. Pakem kekhususan yang dimaksud dalam konteks ini adalah berhubungan dengan *yantra* atau simbol-simbol magis, sehingga tidak salah, Dibia dan deBoer (2004:212) menyatakan bahwa dahulu pementasan *Calonarang* merupakan sebuah formula penyembuhan khusus terhadap serangan tukang sihir jahat. Dengan demikian, repertoar *Calonarang* sangat berbeda dengan pementasan seni lainnya. Elemen-elemen ritual (*wali*) dimasukkan secara utuh di antara gambaran-gambaran yang lebih sekuler, yakni sebuah simbol-simbol esoterisme yang kuat.

Pentas arena biasanya akan dibuat segi empat dan pura yang paling sering dijadikan arena adalah pura Dalem.

Meskipun ada beberapa pementasan dipentaskan di pura Puseh dan pura swagina lainnya. Dijadikannya pura Dalem sebagai pentas arena, karena bertautan dengan konsep teologis *Barong-Rangda* yang simultan bertalian dengan konsep *Śiwa-Śakti* dalam teo-filosofis Hindu. Selain memang tokoh utama dalam *Calonarang*, yakni *Walu Nateng Dirah* adalah penganut *Bhairawa* yang sejati, dan menjadikan Hyang Nini Bhagawati manifestasi dari Dewi Durga sebagai objek pemujaan. *Ni Calonarang* dengan muridnya melakukan pemujaan di kuburan (*penguluning setra*). Atas dasar itu, pentas arena dramatari *Calonarang* berhubungan dengan Pura Dalem, Prajapati dan *Setra* (kuburan).

Sedangkan pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Puseh, Dadya dan atau pura lainnya selain Dalem tidak menjadi soal yang dipermasalahan. Sebab ketika *Calonarang* dipentaskan, arena dibuat seolah-olah menggambarkan *setra* atau kuburan di mana *Walu Nateng Dirah* dengan para muridnya melakukan pemujaan dan *ngerehang*. Secara tidak langsung pura tersebut sudah dianggap sebagai Pura Dalem, Prajapati dan *setra* hingga nantinya setelah pementasan selesai arena tersebut dinegasikan dan kembali seperti sebelumnya sebagai Pura Puseh, Dadya, Panti, Paibon dan pura Swagina lainnya di mana *Calonarang* dipentaskan. Berdasarkan atas pengamatan emperis, dan sebelum pementasan *Calonarang* dimulai, *Jaba Tengah* Pura Dalem akan dibuat pentas arena yang berbentuk segi empat. Kemudian *Tingga* dan *Punyan Gedang* ditempatkan di depan *Tingga*. *Sanggah Cukcuk* juga ditempatkan menyudut. Selanjutnya *tedung* dan *lelontek* dipasang di depan *langse* dan *tingga* sebagaimana nampak pada skema 1 berikut.



Skema 1: Pentas Arena Dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman (Sumber: Dekonstruksi Gases, 2016)

Menyimak gambar skema 1 tersebut, jelas dapat disimak bahwa arena pentas dramatari *Calonarang* yang lazim di Bali merefleksikan konsep orientasi arah, yakni *kaja-kelod* sebagai patokan. Pada lokus arena ditempatkan *punyan gedang*, dan *tingga* serta *rangki* berada di sebelah timur. Sekaa Gong *Calonarang* berada di selatan, *sanggah cucuk* ditempatkan di sudut barat daya dan pohon beringin berada di barat laut. Umumnya dalam setiap pementasan arena pementasan dipastikan menghadap ke barat, dan penari ke luar dari arah timur. Namun demikian, beberapa pementasan juga menggunakan arena pentas yang berbeda, dan tidak sesuai

dengan gambar skema 1 di atas. Terkadang beberapa pura dijumpai, arena justru menghadap ke timur, *rangki* di sebelah barat dan *tingga* di sebelah timur sehingga berhadap-hadapan.

Kemudian *sekaa gong* sebagai pemain instrumen pengiring pementasan dapat dipentaskan di sebelah selatan atau utara. Tata arena pementasan sangat tergantung pula pada situasi dan kondisi di mana tari *Calonarang* dipentaskan. Akan tetapi, pastinya dalam arena pementasan ada *tingga*, *sanggah cukcuk*, *punyan gedang renteng*, *punyan bingin* dan pisang. Dengan adanya semua itu, mencirikan arena pementasan tersebut adalah arena pementasan dramatari *Calonarang*. Menarik menjelaskan uraian Dibia dan deBoer (2004) berkenaan dengan arena pementasan dramatari *Calonarang* tradisional. Pada zaman dahulu, pementasan *Calonarang* dipentaskan di alun-alun desa dekat dengan perempatan (*Catus Pata*). Kemudian arena akan dibuat di sebelah timur jalan disudut *kaja-kangin*, dan sangat dekat dengan pohon beringin yang tumbuh rindang di perempatan jalan besar. Kemudian kuburan atau *setra* berada di selatan *Catus Pata* dan biasanya di pinggiran desa. Di *setra* tumbuh pohon Kepuh, dan atau Rangu yang tumbuh dengan kokoh. *Setra* akan digunakan sebagai tempat *watangan* ditanam atau hanya dibaringkan yang sebelumnya *tukang undang* mengundang *Liak*, *Desti*, *Jin*, *Dedemit* dan *Wong Samar* agar datang menyantap *watangan*. Meskipun dalam banyak pertunjukan *Calonarang* di Bali belum ada kejadian sampai meninggal, dan hal tersebut akan menjadi sebuah ironi.

Soud System

Selain arena, dalam pementasan dramatari *Calonarang* juga menggunakan pengeras suara yang baik. Pengeras suara dalam dunia pementasan lazim disebut dengan *Sound System*.

Fungsinya sudah jelas adalah mengangkat suara sehingga dapat didengar oleh semua penonton khalayak ramai¹²⁸. Terlebih dalam pementasan *Calonarang* yang penarinya menggunakan atribut topeng, seperti Rangda. Artinya ketika penari menggunakan topeng *Rangda* misalnya dan pada saat *ngucap-ngucap*, maka suara yang akan dihasilkan sangat kecil, sehingga alat pengangkat suara adalah sangat dibutuhkan. Alat penguat suara juga sangat penting dipergunakan dalam pementasan *Calonarang* agar dialog antara penari jelas terdengar.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Bali sendiri menggunakan *sound system* yang boleh dikatakan profesional, dan layak dipergunakan sebagaimana pementasan seni modern. Biasanya *sound system* dapat berupa *wareless* tunggal bisa juga seperangkat *wareless* tipe yang lebih besar dengan beberapa buah *speaker* yang menghasilkan suara yang jelas. Peralatan tersebut diletakkan biasanya tersembunyi atau di belakang arena pentas. Kecuali *microfon* diletakkan pada tempat-tempat tertentu, seperti pada instrumen musik *gamelan* sebagai pengiring. Kemudian, mikrofon yang lainnya ada pula digantung di atas arena, dan belakangan yang paling sering digunakan adalah penari sudah menggunakan mikrofon lepas yang dipasangkan pada kostum penari. Hal tersebut akan membuat penari lebih leluasa menari dan melakukan dialog dengan penari lainnya.

Menariknya, mikrofon lepas dapat digunakan secara bergiliran antara penari satu dengan penari lainnya. Terkadang pula, penari mempergunakan pelantang suara yang digenggam oleh penari. Namun pelantang yang digenggam biasanya menimbulkan ketidak nyamanan penari, terutama *liku* dan *condong* yang harus menari dan *metembang* serta berdialog sehingga sedikit menimbulkan ketidaknyamanan penari, seperti penuturan Rumiasih (wawancara, 29 Desember 2016), bahwa

lebih nyaman menari mempergunakan mike lepas yang ditempatkan pada kostum sehingga kita biasa menari, *megending* dan berdialog dengan sangat leluasa serta terkesan lebih profesional kita menari.

Pementasan Calonarang

Tata pementasan *Calonarang* mempunyai ikatan *desa kala patra* yang berbeda dengan seni dramatik Bali lainnya. Selain itu, pementasan masing-masing *sekaa Calonarang* juga selalu mengikuti *dresta* yang berlaku di mana *Calonarang* dipentaskan. Ada tiga unsur penting yang sangat berkaitan serta mengikat pelaksanaan pementasan dramatari *Calonarang*¹²⁹. Ketiga unsur yang dimaksud adalah: tempat, waktu, dan peristiwa yang menyebabkan terjadinya pementasan *Calonarang*. Menariknya, pementasan *Calonarang* di Bali pada umumnya diadakan di dekat kuburan di sekitar pura Dalem (pura untuk dewa kematian). Sebagai klimaks pertunjukannya terjadi pada waktu tengah malam, dan biasanya bertalian dengan upacara *piodalan* di pura Dalem tersebut.

Adegan yang terjadi di waktu tengah malam (*tangi lemeng*) oleh masyarakat Bali, dan Denpasar khususnya dianggap yang paling menakutkan dan merupakan saat yang paling menegangkan dalam pergelaran *Calonarang*. Di kalangan masyarakat desa, orang-orang percaya bahwa sekitar waktu tengah malam itulah para *Liak* gentayangan dan jika ketika itu Rangda, terjadi bayangan akan datangnya para *Liak*. Peralihan waktu tengah malam ini merupakan salah satu faktor yang sangat mendukung suasana pementasan dramatari *Calonarang* menjadi lebih mencekam dan menyeramkan. Menjadi sebuah tradisi pementasan, bahwa klimaks waktu yang diperhitungkan adalah pada saat tengah malam, yakni berkisar pukul 00.00 wita (jam 12.00 malam). Biasanya tepat pada pukul tersebut, adegan

sudah memasuki pada sekmen *pengundangan*, dan *juru undang* akan memanggil para *Liak*, *Desti Terangjana* dan yang menguasai ilmu *Pangiwan* untuk datang ke pertunjukkan menikmati *watangan idup* yang sudah disiapkan. Sekmen adegan dramatikal inilah menjadi sebuah pertunjukkan yang paling diminati. Cok Sawitri, penulis Novel *Calonarang* menyatakan sebagai berikut:

“Waktu *tengi lemeng* merupakan waktu yang keramat berdasarkan atas keyakinan kami para penari dan praktisi *Calonarang*. Biasanya pada waktu tersebut, pementasan sudah memasuki pada adegan *ngundang*, dan *watangan* dibawa ke kuburan. Sebab dipercayai tepat pukul tersebut, puntu alam *niskala* terbuka sehingga orang yang belajar *ugig* bisa datang kepertunjukkan. Pada zaman dahulu, memang benar-benar nyata dan ada pertarungan tersebut. Orang *ngiwa* memang benar-benar hadir membuktikan ilmu yang dimilikinya, karena pementasan *Calonarang* masa dahulu benar-benar klasik tradisi dan mengikuti pakem pementasan dan teks sastra. Sekarang *Calonarang* dibuat modern, dan justru *Liak* takut nonton *Calonarang* karena *Calonarang* lebih menyeramkan daripada *Liak*.”

Uraian yang disampaikan tersebut merupakan salah satu bentuk kritik atas pergeseran dari budaya tontonan dalam dunia pementasan *Calonarang*. Pementasan *Calonarang* kini lebih kepada hal-hal yang bersifat hiburan, dan lebih menonjolkan aspek tertentu, seperti *watangan* dan *pengundangan* sehingga pementasan secara keseluruhan dan utuh terabaikan. Mengenai waktu atau (*kala*) dalam tradisi Bali merupakan sebuah siklus yang bergerak secara simultan yang mana pada pertemuan antara waktu menjadi sangat *tenget*. Misalnya pertemuan antara siang dengan malam atau *sandikala* merupakan waktu yang sangat rahasia. Waktu *sandikala* dalam tradisi Bali diyakini sebagai waktu keramat dan *ila-ila dahat* sehingga orang-orang

dianjurkan untuk berhati-hati saat bepergian¹³⁰. Selanjutnya pertemuan waktu antara malam dengan dini hari atau *tengi lemeng* dipercayai sebagai waktu bagi dunian malam atau *niskala*. Dalam emiksisitas masyarakat Bali, waktu *tengi lemeng* biasanya masyarakat meyakini waktu bagi para *Liak* dan orang senang menjalankan *desti terangjana*. Tradisi waktu tersebut mempunyai arti penting bagi kehidupan masyarakat Bali¹³¹. Pun demikian masyarakat Hindu di Kota Denpasar, karena mereka beranggapan bahwa *Liak* akan gentayangan mencari mangsa. Apabila dikaitkan dengan kesatuan ceritera sangatlah tepat, karena bagian tertentu dari ceritera tersebut mengisahkan tokoh *Calonarang* dengan para muridnya pergi ke pura Dalem dan memohon kekuatan kepada dewa Durgasatru untuk dapat menghancurkan kerajaan Airlangga. Hal ini dilakukan karena raja Airlangga membatalkan lamaran Ratna Manggali.

Melihat pementasan dramatari *Calonarang* secara keseluruhan, maka dramatari *Calonarang* dapat disajikan dalam tiga bagian, yakni bagian pertama yang disebut awal pementasan, puncak pementasan atau pementasan itu sendiri, dan akhir dari pementasan. Sebagaimana secara jelasnya akan dideskripsikan sebagai berikut.

Pra/ Sebelum Pementasan

Pementasan dramatari *Calonarang* dalam lakon apapun itu, pasti ada prosesi khusus yang dilakukan oleh para penari atau *sekaa Calonarang*. Prosesi tersebut berhubungan dengan ritus esoterik yang sangat sakral dan wajib dilakukan. Ada kepercayaan yang sangat kuat bagi para pelaku *Calonarang*, bahwa *taksu Calonarang* akan muncul dalam adegan, jika semua penari melakukan ritual khusus dengan menghaturkan sesajen dan sejenisnya. Selain itu, berdasarkan atas pengalaman mereka bahwa ritual *yajña* sangat penting dilakukan sebelum pentas

Calonarang agar *Ida Sanghyang Widhi* dan *Bhattāra-Bhattāri* memberikan perlindungan. Sebab pementasan *Calonarang* tidak saja diyakini sebagai pertunjukkan biasa, tetapi merupakan ranah bagi mereka yang belajar ilmu *Kiwa-Tengen* untuk menguji ilmu yang dimiliki, baik penari maupun antar personal penganut *Pangiwan*. Pementasan dramatari *Calonarang* diciptakan untuk melawan dan menetralisasi kekuatan supranatural ahli sihir hitam yang biasanya adalah pribadi tertentu dalam lingkungan sosial masyarakat¹³². Bahkan pada jaman dahulu digunakan sebagai media penyembuhan dan menetralsir segala macam wabah penyakit di suatu wilayah¹³³.

Berkenaan dengan hal tersebut, awal pementasan atau sebelum pementasan dilakukan, maka semua unsur pendukung pementasan melakukan persembahan berupa *sesajen* kepada *Hyaning Taksu* agar pementasan dapat berlangsung dengan baik hingga membuat penonton menikmati pesona keindahan pementasan (*sandining lango*). Bagi *sekaa Calonarang* yang sering pentas di wilayah Bali, memiliki masing-masing tradisi persembahan *banten* dan *sesajen* sebelum pementasan dilakukan. Sanggar Gita Bandana Praja misalnya, sebelum pementasan mereka menghaturkan persembahan kepada *Ida Bhattāra Sesuwunan* dengan menghaturkan *pejati*, *canang sari*, *segehan* ditempat suci keluarga pimpinan *sekaa*. Kemudian *nunas tirtha* dan di bawa ke belakang panggung serta ditempatkan pada tempat khusus. Selanjutnya, *banten pejati* ditempatkan di atas meja dan penari memiliki keharusan untuk *nunas tirtha* dan menghaturkan persembahyangan memohon anugrah agar pementasan yang dimainkannya berjalan dengan baik.

Berbeda pula dengan tradisi *Sekaa Calonarang Gases Bali* yang memiliki beberapa liturgi ritus sakral sebelum pementasan *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur peneliti, *Calonarang Gases*

Bali jauh sebelum pementasan sudah mempersiapkan ritual khusus. *Pertama*, mereka akan menugaskan salah satu orang atau *pemangku damuh* untuk menghaturkan persembahan berupa *banten salaran* di *segara* (lautan) dengan tujuan memohon berkah kepada Hyang Baruna agar semua disucikan. Selain itu, menghaturkan *banten salaran* adalah media simbol ungkapan rasa *bhakti* kepada Bhattāra Segara agar nantinya pementasan *Calonarang* dapat berjalan dengan baik dan tidak hujan. Setelah itu, beberapa jam sebelum pementasan mereka menghaturkan persembahan melalui beberapa *banten prayascita*, *pejati*, *durmanggala* dan *canang sari* serta peralatan sembahyang lainnya. Setelah prosesi *pengelukatan* dilakukan, selanjutnya dilakukan prosesi napak dengan sebilah keris yang diyakini sebagai *prelingga Ida Bhattāra*. Selanjutnya prosesi selesai, dan beberapa orang minimal 2 orang ditugaskan untuk menghaturkan *kawas pengundangan* ke beberapa *setra* atau kuburan disekitar pementasan *Calonarang*. *Kawas pengundangan* berupa *banten* sederhana dihaturkan di *pemuwunan setra* (perabuan mayat), dan yang menghaturkan mengundang semua penunggu dan orang-orang yang menerima anugrah ilmu *desti* agar datang menyaksikan pementasan *Calonarang*.

Demikian pula *sekaa-sekaa* yang lainnya yang melakukan pementasan *Calonarang* secara pasti dan wajib ritual digelar dengan memohon berkah kepada Hyang Sumber Keindahan agar pementasan berlangsung dengan baik. Tidak saja pementasan *Calonarang*, pertunjukkan seni apapun, baik *wali*, *bebali* dan *balih-balihan* selalu menunjukkan ritus-ritus suci yang dilakoni oleh para penari atau praktisi seni. Sebab pada hakikatnya *taksu* tidak akan dapat segera hadir jika tidak dihubungkan dengan media kesucian berupa ritual. Bukan pula hanya mengandalkan ritual, sebab penari mendapatkan *taksu* dari ketekunannya belajar menari¹³⁴. *Taksu* juga selalu

berhubungan dengan hal-hal spiritualitas, sehingga wajar ketika jenis tarian apapun yang dipentaskan terlebih dahulu menghaturkan ritual *yajña*.

Dalam berbagai pementasan *Calonarang* sendiri, dan dipentaskan oleh *sekaa* sipapapun pasti ada beberapa ritual yang harus dilakukan di dalam kalangan atau arena pentas. Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang dipentaskan oleh berbagai *sekaa Calonarang* selalu menunjukkan prosesi ritual pada awal pementasan atau pementasan sebelum di mulai. Mengawali bagian ini dengan upacara *sajen* yang dilakukan oleh seorang pamangku di tengah arena pentas. Beberapa pementasan *Calonarang* juga menunjukkan hal sedikit berbeda tentang ritual ini, dan tidak menunjuk seorang *pemangku* yang melakukan ritual tetapi salah satu dari *sekaa Calonarang* yang dipandang mampu, bahkan ada beberapa praktisi *Matah Gede* yang menghaturkan *sesajen* dalam arena pementasan.

Tujuan dari upacara tersebut dilakukan adalah untuk merubah status tempat pentas dari halaman terbuka biasa menjadi arena pentas yang bernilai sakral. Dalam upacara ini juga dilakukan *yajña* kepada roh-roh yang mendiami tempat itu supaya tidak mengganggu pertunjukan yang akan berlangsung. Berdasarkan penuturan Nyoman Geguh seorang praktisi *Calonarang* menjelaskan sebagai berikut:

“Melakukan prosesi *yajña* dalam arena dengan mempersembahkan *banten* memiliki beragam maksud dan tujuan. Secara umum sudah pasti memohon agar pementasan berjalan dengan baik, dan merubah status arena menjadi arena sakral, terlebih di dalamnya ada prosesi penguatan atau penyucian. Selanjutnya *banten* sesajen yang dipersembahkan juga kepada para *bhuta-bhuti* agar tidak mengganggu jalannya pementasan. Kerap juga ada sebuah keyakinan bahwa *banten* sesajen tersebut

digunakan untuk *masang senger* atau perlindungan jika ada orang yang berniat jahat tidak dapat mencelakakan penari *Calonarang*. Bahkan ada pula kepercayaan bahwa *banten* tersebut dihaturkan dengan mantra khusus, yakni merubah kalangan atau arena pementasan menjadi *setra* atau kuburan agar layak dipentaskan tarian *Calonarang*.”

Ada banyak maksud dan tujuan terkait dengan persembahan *banten* di dalam arena pementasan *Calonarang*. Secara substantif, persembahan tersebut adalah sebagai upaya untuk menghubungkan dimensi *niskala* dengan *sekala* agar penguasa *niskala* memberikan perlindungan dan *taksu*. *Taksu* adalah kekuatan sekaligus melindungi penari dari berbagai hal yang buruk¹³⁵. Oleh karena itu, *taksu* adalah hal-hal yang berhubungan dengan spiritualitas, dan terlebih pementasan *Calonarang* sebagai media penghadiran *taksu* jangan sampai *I Bhuta Kala Graha* dan *Bhuta Kala Kaporagan* merangsuk ke dalam diri penari. Persembahan sesajen dan *tatabuhan* agar semua penari terhindar dari *I Bhuta Kala Graha* dan *I Bhuta Kaporagan*¹³⁶. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Lontar Pengeratep Barong* karya Ida Pedanda Made Sidemen menyebutkan sebagai berikut.

“...yan hana sekareng anggelaraken sesolah ayuning taksu ri telengin mandala lango nora hana upakaraning pamedal kalawan kalangan, ya ta tan lwih tinemu----raris sasolahan matemahan Bhutakala Graha kalwan Bhutakala Kaporagan”

(Lontar Pengeratep Barong Lembar 21b)

Terjemahan:

“kalau ada sekarang pertunjukan tarian mencari ayuning taksu di dalam kalangan seni tidak ada upacara pamedal dan kalangan maka tidak menemukan utama pementasan

tersebut----selanjutnya pementasan akan menjadi Bhutakala Graha dan Bhutakala Kapiragan”

(Gunayasa, 2016:14).

Secara denotatif, teks tersebut secara tidak langsung memberikan sebuah anjuran bahwa persembahan sesajen sebelum pementasan dramatari *Calonarang* sangat penting dilakukan. Hal tersebut sebagai bentuk *yantra* atau simbolisasi perlindungan kepada para penari agar terbebas dari rasa takut dan dapat menampilkan segala sesuatunya dengan baik. Selain itu, menetralsir kekuatan *Bhuta-Bhuti*, dan dengan demikian pementasan *Calonarang* adalah sangat tepat dikatakan sebagai media penguatan penyucian *sekala* dan *niskala*.

Berdasarkan atas *lontar* tersebut di atas dan telusur yang dilakukan, bahwa setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Bali menggunakan dua *sesajen*, yakni *banten pamedal* dan *banten kalangan*. *Banten pamedal* hanya disajikan kepada kekuatan *niskala* yang berada dibalik sebuah topeng Ranga yang bernama Ratu *Śakti* atau *Barong* yang sering disebut dengan *Ratu Gede*. *Banten pamedal* ini terdiri dari *dapetan*, *tumpeng* 5, *sorohan* 1, *prayascita* 1, *santun krepe* (santun gede) 1, *pejati pras anyar* 1, *segehan agung* 1, *ayam panyamblih selem* 1, dan *jintah sandangan* (uang kepeng dalam keranjang) sejumlah 1200 kepeng. *Banten* ini disajikan kepada *Ranga* dan *Barong* sebelum ditarikan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Selain *banten pamedal* juga terdapat *banten kalangan*. *Banten* ini diletakkan di tengah *kalangan* (tempat pementasan *Calonarang*) sebagai sarana untuk memohon dapat membantu kelancaran pementasan. Oleh karena itu kepadanya disuguhkan *banten* yang terdiri dari: *pras ajengan*, *daksina*, *tipat kelanan*, *tipat dampul* 1, *ulam taluh maguling* 1, *slanggi* 2, *ajengan*

pangkonan, ulam isin jeroan, sanggah cucuk bucu-bucu, mungguh canangsari, tumpag adanan selem (kaja), putih (kangin), barak (kelod), dan kuning (kauh) ditambah dengan *seghan warna* sesuai dengan warna tumpeng. *Banten kalangan* ini disajikan sebelum pertunjukan dimulai dan diantarkan oleh seorang pemangku, dan atau dari praktisi sendiri. Selain *banten* tersebut, ada beberapa *sekaa Calonarang* juga ketika pementasan menggunakan *sesajen Kawas Pengundangan* yang diletakan di kalangan bersamaan dengan *banten kalangan*. *Banten* tersebut simbolisasi undangan *niskala* kepada para makhluk dan orang yang ahli dalam ilmu *ngiwa* dan *desti*. *Banten Kawas Pengundangan* terdiri dari *seghan Mancawarna* dan lengkap dengan *bol celeng*, darah dan jeroan Babi.

Selain menghaturkan *sesajen*, sebelum pementasan para penari sudah berada di ruang ganti yang dibatasi *langse* atau *rangki*. Selanjutnya mereka menggunakan tata rias dan kostum sesuai dengan lakon yang akan dimainkan. Sebagaimana disinggung sebelumnya, bahwa lakon yang sering dimainkan adalah *Kautus Larung*, *Bahula Duta*, *Ngeseng Waringin* dan lakon pecarangan atau *Pencalonarangan* lainnya. Hal yang menarik adalah ketika para penari *Calonarang* melakukan pementasannya, maka mereka membuat semacam rapat kecil membahas tentang *Peduman Karang* artinya pembagian untuk mereka keluar memainkan tokoh yang dimainkan dan berapa durasi waktu. *Peduman Karang* ini sama sekali tidak boleh dilanggar dalam pementasan, dan etika pementasan sangat diperhatikan dengan baik, sebab terkadang hal tersebut menjadi penyebab pementasan *Calonarang* tidak berjalan dengan baik dan tepat waktu.

Selain itu, para praktisi *Calonarang* juga akan membahas berkenaan dengan lakon dan hal-hal yang berhubungan dengan narasi cerita dalam pementasan. Hal tersebut dipandang penting

mengingat *pepeson* sangat menentukan alur cerita dan menarik serta tidaknya *Calonarang*. Kemudian disiplin waktu juga jangan sampai terabaikan oleh *pregina*, karena keterlanaan berada di panggung akan menyebabkan lupa waktu sehingga *pepeson* yang sudah direncanakan menjadi kacau sehingga berpengaruh pada pementasan. Semua itu mereka sepakati dalam “pakem kesepakatan” yang tidak boleh diganggu gugat. Adapun “*rembug pragina*” tersebut dapat dilihat pada gambar 19.

Awal Pementasan

Tabuh pembukaan merupakan bagian dari pementasan sebagai tanda dimulainya suatu pementasan. Pada bagian ini disajikan dua buah *gending* yaitu, *Gending Gegilak* dan *Gending Jagul*. Kedua *gending* ini sudah biasa ditampilkan sebagai tabuh pembukaan dalam setiap pementasan *Calonarang*¹³⁷. Dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, *gending* tabuh pembukaan juga dimainkan oleh *sekaa gong* dengan sangat apik, dan penanda bahwa pementasan sudah akan dimulai. Dua jenis *gending* tabuh tersebut lazim dipentaskan dalam mengawali pementasan *Calonarang*¹³⁸. Pada kedua *gending* ini ditampilkan teknik pukulan *nyeburin*, artinya setiap *gending* diawali dengan pukulan kendang atau pukulan *gender rambat* (Ugal) yang kemudian diikuti oleh pukulan instrument yang lainnya.

Begitu mendengar suara *gamelan* para penonton yang berada di luar pura atau arena pentas bergegas menuju arena pentas agar dapat mengatur diri dan duduk dengan tertib dalam suasana keakraban. Namun ada pula yang berdiri dengan rapi, dan dengan rasa penuh kesadaran mereka dapat membuat garis batas untuk arena pentas dengan berpatokan pada *tedung* yang terpancang di depannya. Demikian pula pementasan *Calonarang* dalam panggung terbuka, seperti Ardacandra dan

kalangan Ayodya Art Center tabuh pembukaan dimainkan maka para penonton segera bergegas menuju kalangan bahkan sebelumnya mereka sudah memadati kalangan untuk menunggu pementasan. Mereka memenuhi kalangan, duduk dengan rapi dan di belakang berdiri dengan rapi pula. Antusiasme masyarakat Bali terhadap seni pementasan *Calonarang* sangat tinggi. Tidak saja di pura, dikalangan seni pun masyarakat datang untuk menjadi penikmat *lango* dari pementasan *Calonarang*.

Dari sekian pementasan *sekaa Calonarang* di wilayah Bali, awal pementasan ditandai dengan pementasan tarian *Barong*. Dengan kata lain, tarian *Barong* merupakan ciri khas dari pementasan dramatari *Calonarang*. *Barong Ket* ditarikan oleh dua penari laki-laki, seorang berada di depan (kepala *Barong*) dan seorang lagi berada di belakang (ekor *Barong*). *Barong Ket* ini berbulu putih dengan badan kulit berukir dan dihiasi dengan pecahan kaca yang menggambarkan binatang berkaki empat. Perlu juga dijelaskan bahwa, *Barong Ket* yang ditarikan pada awal pementasan merupakan *Barong* sakral atau *due* dengan sebutan *Ratu Gede*, tetapi dapat pula *Barong Bapangan* yang dalam arti profan yang memang sengaja hanya difungsikan sebagai *balih-balihan*. Namun demikian, uniknya adalah masih tetap prosesi ritual dilangsungkan sebelum *Barong* dipentaskan.

Pementasan tarian *Barong Ket* secara umum menggunakan pakem inti atau dasar, yakni *papeson*, *pengawak*, dan *pakaad*¹³⁹. Pada bagian *papeson* gerak tarinya dilakukan dengan posisi berdiri dengan variasi gerakan kepala *Barong* berada di atas (sejajar muka penari). Kemudian pada bagian *pangawak* (pelan) dilakukan dalam posisi duduk dengan kepala *Barong* diletakkan di paha penari. Penari yang di depan dapat membuat berbagai variasi gerak dengan kedua kakinya yang dapat menggetar-getarkan payung berukuran besar yang berada

di sampingnya. Gerakan ini mengingatkan penonton kepada seekor singa sedang memainkan batang kayu, sedangkan bagian *pakaad* (akhir) gerakan lebih banyak dilakukan dalam posisi berdiri dengan gerak berjalan dan lari sambil mengintai. Kepala *Barong* berada di atas dengan posisi mulut terbuka.

Satu hal menarik yang terjadi dalam penampilan *Barong Ket* ini adalah sikap dan suasana penonton yang sangat tertib dan penuh rasa hormat. Masyarakat penonton tanpa dikomando dan secara serentak duduk dengan tertib ketika melihat *Barong* turun dari gapura pura menuju arena pentas. Suasana seperti ini menunjukkan bagaimana masyarakat memberikan penghormatan kepada *Barong* yang mereka percaya dan yakini memiliki kekuatan gaib. Suasana seperti ini membuat awal pertunjukkan berkesan magis. Terlebihnya lagi *Barong Sesuwunan* yang sudah disakralkan.

Penyajian Lakon dan Puncak Pementasan

Telah disinggung beberapa kali dalam deskripsi ini, bahwa *lakon* yang sering dimainkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah lakon yang bersumber pada teks sastra *Calonarang*. *Lakon* yang paling sering dipentaskan 1 tahun terakhir ini adalah “*Kautus Larung*”. Berdasarkan atas observasi ke beberapa pura yang mementaskan *Calonarang* dengan lakon *Kautus Larung* adalah yang paling banyak dipentaskan. Berkenaan dengan hal tersebut maka penyajian lakon yang dideskripsikan dalam sub bab ini adalah mengambil tema lakon *Kautus Larung* sebagai ikonik pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, dan deskripsi dari lakon tersebut sekiranya dapat mewakili lakon-lakon yang lainnya.

Lakon “*Kautus Larung*” disajikan dalam tujuh adegan yaitu: adegan Matah Gede, adegan Patih Madri, adegan Matah

Gede dan Madri, adegan Pengerehan *Calonarang*, adegan Bondres, adegan Patangkalan Taskara Maguna, dan adegan pertarungan *Calonarang*-Taskara Maguna. Sebagaimana dapat disajikan sebagai berikut.

a) Adegan Matah Gede

Adegan ini diawali dengan tampilnya delapan orang *Śisya* yang dibawa oleh penari putri yang menggambarkan murid *Calonarang*. Kedelapan murid ini bernama: Lenda, Lendi, Waksirsa, Gandi, Guyang, Mahisawadana, Lendya, dan Larung. Para penari mengenakan busana tari sejenis *Palegongan* dengan kain berlapis (*matapih*) dengan hiasan kepala yang disebut “*sesumpangan*”. Hiasan kepala ini dibuat dari bunga kamboja putih yang tersusun rapi menyerupai *gelungan* (mahkota). Dengan penggunaan busana tari yang sama, sulit rasanya untuk membedakan tokoh *Śisya* yang satu dengan tokoh yang lainnya. Mereka muncul secara bersama-sama dengan struktur tari *Ngampin Lukun* yang terdiri dari: *papeson*, *pangawak*, *pangecep* dan *pakaad*.

Kemudian muncul seorang emban yang bernama Condong dengan suasana tari yang terdiri dari *papeson* dan *pangelangkara*. Pada bagian *pangelangkara* Condong mulai dengan *maucapan* sambil mengungkapkan rasa bahagianya dapat mengabdikan pada *Calonarang* dan putrinya yang cantik jelita bernama Ratna Manggali, serta membeberkan keangkeran *Calonarang* karena ilmu hitam yang dimilikinya.

Tak lama kemudian muncul Matah Gede sebagai perwujudan *Calonarang* (sebelum menjadi Randa). Matah Gede ini ditarikan oleh seorang penari putra yang menggambarkan seorang perempuan tua berwajah angker. Gerak-geriknya amat menakutkan, matanya melotot, dan

pandangannya tajam. Ia berjalan membungkuk dengan langkah berat dan pelan, serta membawa tongkat yang menandakan ketuannya. Ia memanggil Condong dengan suara mangaum rendah. Ada pun struktur dari Matah Gede meliputi: *papeson*, *pangawak* (*perong*), dan *pakaad*.

Selanjutnya pada bagian *pangelangkara Calonarang* menceritakan kesedihan dan rasa cemasnya belum adanya kepastian mengenai lamaran raja Airlangga yang hendak memperistri Ratna Manggali. Oleh karena itu, *Calonarang* memanggil murid andalannya yang bernama Larung untuk diutus ke negeri Daha. Kemudian Larung muncul dengan tarian yang disebut *nekin* (mendatangi). Dalam pembicaraan ini Larung diutus ke Daha untuk menanyakan kepastian peminangan prabu Airlangga terhadap Ratna Manggali.

b) Adegan Madri

Adegan ini diawali dengan tampilnya dua *penasar* (punakawan). Seorang berperan sebagai kakak, (penasar kalihan) seorang lagi berperan sebagai adik (penasar cenikan). Kedua punakawan ini adalah abdi kerajaan Daha dan bertugas menemani Madri. Diceritakan kedua punakawan ini tengah menanti patih Madri untuk segera menghadap raja Airlangga.

Madri, seorang patih andalan kerajaan Daha yang tampil dengan tarian *papeson*, *nekin* dan *pangelangkara*. Gerak tari Madri banyak dipengaruhi oleh tari Panji dalam Pagambuhan, begitu juga tata rias dan busana tarinya, serta tehnik ucapannya yang melengking tinggi. Setelah Madri mengakhiri tarian *papesonnya* ia beralih ke *pangelangkara* dan Madri menanyakan perihal kedatangan kedua punakawan. Dua punakawan menyampaikan perintah raja kepada Madri untuk segera menghadap raja. kemudian Madri diiringi kedua punakawan

berangkat menghadap raja. Di istana Madri dan kedua punakawan duduk di paseban untuk menanti kedatangan raja.

Raja Airlangga muncul dengan ekspresi sedih karena rencana raja untuk memperistri Ratna Manggali tidak mendapat dukungan dari kalangan rakyat dan para patih kerajaan. Mereka menuduh bahwa Ratna Manggali menganut ilmu hitam yang ditularkan oleh ibunya (*Calonarang*). Berkaitan dengan tuduhan tersebut, raja mengutus patih Madri berangkat ke Dirah untuk bertemu dengan *Calonarang* dan menyampaikan pesan tertulis raja yang isinya membatalkan lamaran raja terhadap Ratna Manggali. Madri bersama kedua punakawannya berangkat menuju negeri Dirah.

c) Adegan Matah Gede-Madri

Pada bagian ini dikisahkan *Calonarang* tengah menanti kepastian rencana perkawinan Ratna Manggali. *Calonarang* muncul dengan ekspresi gelisah namun dapat dihibur oleh Condong agar *Calonarang* tidak terlalu memikirkan hal itu, tetapi *Calonarang* berharap supaya Ratna Manggali dapat menikah dengan raja Airlangga. Secara tiba-tiba muncul Larung yang membawa berita bahwa rencana perkawinan Ratna Manggali dengan raja Airlangga dibatalkan. Tak lama kemudian datang patih Madri bersama punakawannya membawa surat pembatalan raja Airlangga yang diserahkan kepada *Calonarang*. Setelah membaca isi surat itu *Calonarang* sangat marah dan memutuskan untuk membalasnya dengan serangan wabah penyakit ke seluruh negeri Daha. Penyerangan ini dipimpin oleh Larung yang juga ditugaskan *Calonarang* untuk membunuh patih Madri.

Dalam perjalanan kembali ke Daha, Madri dihadang oleh Larung. Kedua punakawannya menjadi ketakutan karena

dilihatnya Larung berubah wujud menjadi seekor burung besar. Dalam pertarungan Madri melawan Larung, Madri dapat dikalahkan matanya dipatuk yang menyebabkan Madri menjadi buta.

d) Adegan Pangerehang Calonarang

Calonarang kini bersiap-siap untuk mengadakan pembalasan dengan memanggil para muridnya untuk menyebarkan roh-roh jahat ke negeri Daha. *Calonarang* beserta para muridnya pergi ke pura Dalem untuk mengadakan persembahyangan. Para murid *Calonarang* sudah mulai *ngerehang* (berubah wujud menjadi leak), rambutnya terurai, mukanya menakutkan, dan memakai kerudung kain yang telah *dirajah* (digambar). Gerak tarinya sangat sederhana dilakukan dalam posisi duduk dan berdiri, tengadah, membungkuk, dan *dengk leng* (berdiri dengan satu kaki). Posisi tangan kanan berada di atas kepala dan tangan kiri berada dibelakang bawah atau sebaliknya.

Kadang-kadang tari sastra ini diselingi dengan getaran jari tangan dengan mengibas-ngibaskan kain putih bergambar raksasa. Ada pula dilakukan dengan gerakan lari, mengintai, sambil mengangkat dan mengibas-ngibaskan kain putih di atas kepalanya.

e) Adegan bondres

Diceritakan di kerajaan Daha terjadi wabah penyakit yang mengganas, karena perbuatan sihir *Calonarang* beserta anak buahnya. Kemudian datang sekelompok rakyat yang biasanya disebut *bondres* dalam keadaan panik dan ketakutan. Seorang di antara mereka bertindak sebagai *kelihan* (ketua) banjar yang sangat sibuk memberi perintah kepada anggotanya

untuk menguburkan mayat-mayat korban keganasan sihir *Calonarang*. Di samping itu mereka mengadakan ronda keliling desa sambil *majangeran* (menari sambil menyanyi) sebagai ciri dari tarian rakyat. Mereka bertemu dengan Celuluk yang menggambarkan perwujudan dari seorang murid *Calonarang* berhasil menyelip dan mengganggu rakyat yang sedang mengadakan ronda. Akhirnya Celuluk tertangkap juga dan digebugi beramai-ramai, setelah tidak berdaya barulah mengaku bahwa ia adalah anak buah *Calonarang* yang ditugaskan untuk menyebarkan wabah penyakit di negeri Daha.

Adegan *babondresan* ini sangat disukai oleh penonton, karena penampilannya sangat sederhana dan yang diucapkan mudah dimengerti oleh penonton serta ada unsur humornya. Adegan ini dapat pula mengangkat atau sebagai cermin perilaku kehidupan masyarakat sehari-hari, seperti dalam prosesi kematian misalnya, sekelompok penari dengan mengenakan kain sarung, saput poleng, dan selendang kecil dipinggang datang menggotong mayat untuk dikuburkan. Penari lainnya membawa sajen, cangkul, dan daun kelapa kering yang sudah dibakar ujungnya sebagai kelengkapan prosesi ini.

f) Adegan Pengundangan

Adegan ini biasanya ditunggu oleh masyarakat yang menonton, dan telah menjadi sebuah trend *Calonarang* kekinian, bahwa adegan *watangan* dan *pengundangan* merupakan memiliki daya tarik tersendiri. Adegan ini diawali terlebih dahulu dengan memandikan mayat atau *watangan* sebagai prosesi kematian berlangsung. Kemudian, pada saat *watangan* dimandikan dan ketika sebelum ke *setra* maka tukang undang (*juru undang*) mengundang semua manusia *Śakti* karena *desti*, *liak*, *aji ugig*, *terang jana* dan roh jahat lainnya. Disinilah *pengundangan* dilakukan dengan sangat baik, dan

bahasa menantang yang semakin membuat mistis suasana pementasan *calonarang*. Akhirnya setelah diundang, *watangan* di bawa ke *setra*, dan biasanya di bangunkan di *setra* tidak ditanam. Namun ada juga pementasan yang menggunakan *watangan* dan ditanam selayaknya orang mati.

g) Adegan Taskara Maguna

Rakyat Daha lari ketakutan menghadap patih Taskara Maguna. Mereka menyampaikan penyebab berjangkitnya wabah penyakit ini, yaitu perbuatan *Calonarang*. Pembalasan *Calonarang* semakin mengganas. Beberapa orang patih raja Airlangga telah tewas. Patih Madri juga mengalami kebutaan dalam pertarungannya melawan Larung. Kemudian muncul Taskara Magunan seorang patih yang ditugaskan oleh raja Airlangga untuk membunuh *Calonarang*. Ia disertai beberapa orang rakyat berangkat ke negeri Dirah dengan mengemban tugas suci ini. Ia sebagai seorang patih andalan raja Airlangga akan mengadakan pembalasan atas kematian patih Madri. Taskara Maguna ditugaskan pula untuk dapat memusnahkan seluruh kekuatan jahat *Calon Arang* dan para muridnya.

h) Adegan Pertarungan *Calonarang* melawan Taskara Maguna

Pada adegan ini digambarkan *Calonarang* sudah *nyukti rupa* (berubah wujud) menjadi Ranga. Wajahnya amat angker dan menakutkan dengan mata melotot, bertaring serta lidahnya yang panjang mengeluarkan api, rambutnya panjang sampai menyentuh tanah. *Calonarang* memiliki ilmu sihir yang tinggi sehingga menyulitkan bagi musuh-musuhnya masuk ke rumah *tingga Calonarang*.

Bagi patih Taskara Maguna hal ini tidak menjadi hambatan. Ia naik ke atas *Tingga*, akan tetapi sebelum naik sang patih *negrancab daun papaya* dan *punyan pisang*. Ia berhasil masuk ke rumah *Calonarang* dan dilihatnya *Calonarang* sedang tidur. Taskara Maguna dengan keris terhunus di tangan langsung menikam *Calonarang* yang kemudian *Calonarang* terbangun dari tidurnya. Taskara Maguna menyerang dari belakang dan terjadi pertarungan sengit antara Taskara Maguna melawan *Calonarang*. Peristiwa ini menggambarkan pertarungan antara kebaikan melawan keburukan tanpa berkesudahan. Namun dalam pementasan lainnya, ada versi yang berbeda dalam adegan ini, yakni ketika Patih Taskara Maguna menuju *Tingga* segera ia menarik *Walu Nata* yang sudah memurthi menjadi *Rangda* atau Durga, sesampainya di bawah *tingga* atau sudah *napak pertiwi* barulah terjadi pertarungan antara *Taskara Maguna* dengan *Calonarang*.

Kemudian *Taskara Maguna* meninggalkan sang *Rangda* sendirian, dan pada adegan inilah terjadi *peruatan* dengan *Rangda* melakukan *Ucap-Ucap*. Selanjutnya setelah *Rangda* menjalankan prosesi *ngucap-ucap*, maka dilanjutkan adegan *ngunying* yang dilakukan oleh *pepatih* dengan menikam sosok *Rangda* dengan keris. Biasanya pada adegan ini banyak terjadi *kerauhan* dan melibatkan masyarakat di pura tersebut. Hingga nantinya di *somya* dengan persembahan *Kucit Butuhan* (anak babi jantan), hingga semua dinetralkan.

Ada beberapa hal penting yang dapat dicatat dari bagian ini. Pertama, bahasa yang digunakan oleh penari adalah bahasa Kawi dan bahasa Bali. Pada umumnya bahasa Kawi digunakan oleh tokoh yang derajatnya lebih tinggi (raja, putri, patih) dan lain sebagainya. Bahasa Bali digunakan oleh *penasar* dan *condong* yang mempunyai tugas sebagai penerjemah setiap percakapan rajanya.

Kedua, bagian penyajian lakon merupakan bagian yang terpanjang dibandingkan dengan dua bagian yang lainnya. Bagian ini adalah bagian yang terpenting dan merupakan inti suatu pertunjukan. Semua tokoh berdialog sesuai dengan karakter masing-masing. Dramatari *Calonarang* selain berfungsi sebagai tontonan juga merupakan tuntunan bagi masyarakat. Ketiga, melalui pertunjukan ini masyarakat dapat menimba mana ajaran yang baik dan mana ajaran yang buruk. Tuntunan semacam ini lebih dapat dirasakan dalam pertunjukan dramatari *Calonarang*, karena kedua kekuatan ini (baik dan buruk) merupakan bagian inti dari dramatari tersebut. Makin banyak pengalaman dan kemampuan nalar seorang penari, semakin banyak pula tuntunan yang didapat oleh penonton. Keempat, Rangda tidak selamanya berada dipihak yang jahat. Memang dalam dramatari *Calonarang* ini Rangda melambangkan kejahatan (tokoh *Calonarang*), dan ini hanya terbatas pada hubungan dramatik saja. Namun dalam dramatari Arjuna Wiwaha, Rangda melambangkan kebaikan sebagai tokoh dewa *Śiwa* yang memberi anak panah kepada Arjuna untuk membunuh Watakewaca. Selain itu dalam kehidupan masyarakat Bali Rangda memiliki fungsi sebagai pengayom dan mempunyai kedudukan penting sebagai perwujudan sakral yang tetap dihormati. Pada waktu-waktu tertentu Rangda dibuatkan upacara dan ditempatkan berdampingan dengan *Barong* (lambang kebenaran) di dalam satu ruangan tertentu pula.

Akhir Pementasan

Bagian akhir merupakan bagian terpendek dari pementasan dramatari *Calonarang*. Untuk mengakhiri pertunjukkan ini para penabuh menyajikan sebuah tabuh instrumental yang disebut *Gilak Pakaad*. Tabuh ini memberi isyarat kepada penonton bahwa pertunjukkan telah selesai. Mendengar tabuh ini penonton secara spontan berdiri dan meninggalkan pertunjukkan. *Sesuwunan* yang *mesolah* dipundut oleh *pemedek*, sebab sudah melewati prosesi *napak siti* atau *pertiwi*. Kemudian penonton meninggalkan arena.

BAGIAN KETIGA

ASPEK-ASPEK *TEO-ESTETIKA* HINDU DALAM PEMENTASAN DRAMATARI *CALONARANG*

Cerita *Calonarang* sangat populer dalam masyarakat Bali, khususnya yang beragama Hindu. Kemudian di Bali, cerita *Calonarang* sering dipertautkan dengan pementasan dramatari *Calonarang*. Meskipun dalam pementasannya sering dipentaskan secara tidak utuh sesuai dengan isi teks sastra sumber *Calonarang*. Banyak terjadi transformasi pementasan dengan teks sumber yang menyebabkan pergeseran-pergeseran penokohan bahkan terjadi pelenyapan tokoh dan memunculkan tokoh fiksi tambahan¹⁴⁰. Namun demikian, cerita semi sejarah tentang *Calonarang* sangat digemari sehingga sering dijadikan seni pementasan serangkaian dengan upacara keagamaan. Meskipun dalam perkembangan terakhir, pementasan dramatari *Calonarang* dan *Pencalonarangan* dipentaskan dalam ruang seni profan, tetapi prosesi ritual masih dapat dijumpai di dalamnya yang sarat akan makna religius.

Pementasan seni dari perspektif sosial budaya memiliki makna penting dalam kehidupan sosial budaya masyarakat Bali. Senada dengan itu, seni pementasan atau pertunjukkan memiliki peran penting dalam kehidupan masyarakat Bali¹⁴¹. Tidak saja semata-mata hanya untuk kepentingan ritual atau ritus suci tetapi sarat makna yang lain, seperti keindahan dan

pemenuhan kebutuhan duniawi. Dengan demikian, menarik menjabarkan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* baik klasik, *Prembon* dan *Anyar* sama-sama memiliki banyak kandungan nilai sebagai media seni tontonan dan tuntunan yang bernuansa indah¹⁴². Ada sebuah adagium seni, bahwa pementasan seni adalah tiada lain merupakan pengejawantahan “*tattwa kesatwayang*”, yakni secara harfiah filsafat diceritakan kembali melalui sebuah pementasan. Tidak saja itu, dalam pementasan seni termasuk juga pementasan dramatari *Calonarang* di dalamnya ada “ramuan keindahan” (*angadon lango*) yang di dalamnya ada berbagai macam seni pertunjukkan yang dijadikan satu kesatuan keindahan.

Seni pementasan dramatari *Calonarang* sebagai pelengkap penting upacara adalah fungsinya tertua. Salah satu motivasi yang melatarbelakangi munculnya pementasan adalah pemenuhan terhadap kebutuhan religius, yang menggunakan tarian sebagai sarannya¹⁴³. Bahkan di beberapa tempat, termasuk Bali dan khususnya di Bali pada umumnya terdapat unsur tertentu dari sebuah tarian yang dianggap memiliki kekuatan magis. Bahkan ada semacam emiksisitas dalam domain kepercayaan lokal yang kuat, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dalam fungsi sakral untuk memanggil kekuatan gaib, menjemput roh pelindung untuk hadir di tempat upacara, memanggil roh, mempertontonkan kegagahan, uji ketangkasan batin, dan pelengkap ritus upacara.

Kemudian dalam aspek estetik (keindahan) pementasan dramatari *Calonarang* dapat dikatakan muncul dari latar belakang teks sastra yang dibuat. Bahkan dapat dinyatakan aspek estetikanya hadir bersamaan dengan fungsinya sebagai pertunjukkan religius, karena dalam tradisi dan kebudayaan Bali, estetik dan religiusitas hadir dari ruang yang sama yakni *sang kawi* dan *wiku*. Atas hal tersebut ada sebuah istilah *wiku*

kawi, wiku sastra, wiku gama sastra dan sebagainya yang merujuk pada ahli agama dan ahli keindahan¹⁴⁴. Aspek keindahan secara eksplisit dapat disimak dalam pementasan, yang sudah tentu terilhami dari teks sastra. Aspek keindahan teks sastra *Calonarang* yang dibuat *sang kawi* secara jelas dijumpai dalam *Lontar Calonarang*, yang mengisahkan tentang *Calonarang* dan para pengikutnya. Mereka menari-nari dengan iringan *kemanak* dan *kangsi* di kuburan dan mengundang hadir Bhattāri Durga (Bhagawati). Tarian ini merupakan sarana untuk memperoleh kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk melancarkan *tenung* berupa wabah penyakit. *Calonarang* bersama murid-muridnya menari (*umigel*) sebagai sarana magis untuk mencapai tujuan-tujuan tertentu¹⁴⁵.

Teks *Calonarang* pada lembar ke 9b tersebut secara naratif teks menyiratkan bahwa teks sastra *Calonarang* memberikan sebuah gambaran keindahan berkenaan dengan aspek keindahan sastra yang terejawantah dalam seni pementasan *Calonarang*. Aspek-aspek estetik baik dalam sastra maupun dalam pementasan memiliki daya tarik tersendiri yang mampu mewujudkan rasa keindahan (*rasa langö*). Sebagaimana dalam teori “rasa” dari Bharata Muni (2010), bahwa keindahan dapat memunculkan *bhava* atau getaran spiritual. Kemudian dari *bhava* melahirkan “rasa” yang tiada lain adalah berhubungan dengan emosi dan perasaan¹⁴⁶. Sebagaimana mengacu teori *Kacarasa Taksu*, bahwa pementasan seni merupakan instrumen untuk membangkitkan *bhava* atau emosi dan perasaan seseorang yang menurut Bharata Muni dalam buku *Natyasastra*; perasaan tersebut menjadi *vibhava*, *anubhava* dan *bhava*, seperti uraian berikut:

“Actions and feelings are evoked in connection with certain surrounding objects and circumstances, called Vibhava-s. Different mental and emotional states manifest themselves and become visible through universal

physiological reactions called Anubhava-s. Thus Bhava, the emotion felt by the character, results from a “Determinant” (*vibhava*), or determining circumstance, such as the time of year, the presence of loved ones, the decor or environment, and so on. The *vibhava* affects the character so that he feels sorrow, terror, anger, or some such emotion (*bhava*)” (Kumar, 2006:221)

Rasa menurut *Bharata Muni* tersebut di atas dapat ditimbulkan dari beberapa hal, seperti *Vibhava* adalah perasaan yang dimunculkan sehubungan dengan objek sekitarnya, keadaan dan kondisi. Kemudian kondisi mental dan emosi seseorang terwujud melalui reaksi fisiologis yang universal dan disebut sebagai *Anubhava*. Berkenaan dengan hal tersebut, *bhava* atau emosi sebagai karakter diterminan yang menentukan keadaan, waktu, kehadiran orang-orang tercinta, pementasan seni, dekorasi dan sebagainya yang disebut dengan *Vibhava*. *Vibhava* inilah yang mempengaruhi karakter sehingga seseorang dapat merasa sedih, teror, kemarahan, atau emosi seperti dan yang berhubungan dengan luapan emosi beserta dengan keindahan di dalamnya.

Vibhava, *Anubhava* hingga menjadi *bhava* sangat jelas dapat dilihat pada pementasan dramatari *Calonarang* di Bali. Sebab para tokoh yang memainkan karakternya dengan baik dapat memberikan pengaruh yang kuat terhadap perasaan dan emosi penonton maupun penari itu sendiri. Tentunya hal tersebut berakar dari berbagai aspek keindahan di dalamnya. Dengan demikian aspek estetika dari pementasan *Calonarang* ini sepenuhnya akan melihat aspek-aspek keindahan yang ada dalam pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura Dalem sewilayah Bali, sehingga *bhava* atau rasa dalam perasaan dapat hadir dalam ruang pentas.

Ramé / Ramya

Aspek estetik yang menonjol dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, ketika *wali* di Pura Dalem adalah aspek *Ramé* atau *Ramya*. Aspek ini bahkan secara tidak langsung dan sadar atau tidak sadar telah memunculkan rasa *Vibhava*, *Anubhava* dan *Bhava* di mana pergumulan perasaan bermain dalam ruang sakral. Beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Bali selalu memunculkan keramaian (*ramê/ramya*), baik dalam arena pentas maupun di luar pentas. Keramaian tersebut menunjukkan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* sebagai peristiwa seni mengandung tiga aspek, yakni: (1) Wujud atau rupa (*appearance*), (2) Bobot atau isi (*content, substance*), dan (3) Penampilan atau penyajian (*presentation*)¹⁴⁷. Ketiga hal tersebut ada dalam pementasan dramatari *Calonarang*, dan dibawakan ke dalam adegan-adegan dramatik yang membawa *bhava* seseorang pada puncak kepuasan di balik keramaian dalam pembauran. Wujud atau *appearance* tentunya dapat dilihat dari mulai ide gagasan, garapan hingga pementasan dramatari *Calonarang* yang selalu memunculkan aspek *ramya*. Kemudian secara bobot atau substansi pementasan selalu menonjolkan suasana *ramya*, dan penampilan *Calonarang* secara keseluruhan sudah tentu membawa *ramya bhava* atau perasaan yang gembira di balik keramaian dan hiruk pikuknya pementasan.

Ramya sendiri merupakan prinsip keindahan yang berkoheren dengan pementasan seni¹⁴⁸. *Ramya* secara harfiah diartikan *Ramé*, riuh rendah dan hiruk pikuk. Adanya keriuhan dan hiruk pikuk, maka pementasan *Calonarang* menjadi *lengut*, *pangus*, *hidup*, *metaksu*, *adung*, dan sebagainya. Akan tetapi, tidak banyak masyarakat Hindu di Kota Denpasar menelisik sebuah hal melalui paradigma logis, kenapa setiap pementasan *Calonarang* di manapun di wilayah Denpasar selalalu ramai

dikunjungi, seperti pementasan *Calonarang* di desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta. Keramaian tersebut tercipta tidak saja dilatar belakangi dari sebuah proksi, bahwa masyarakat Hindu di Denpasar sangat terpesona akan hal-hal yang bersifat *magis*, *tenget* dan keramat, tetapi sepenuhnya mereka tertarik dengan daya keindahan yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang*. Daya keindahan tersebut ternyata dimunculkan dari berbagai aspek, dan yang paling jelas terlihat secara emperik adalah aspek *ramya*.

Ramya dan hiruk pikuk serta keriuhan suasana pementasan memiliki kekhasan yang berbeda dalam dunia pentas *Calonarang*. Keramaian penonton saat pementasan kesenian lain nampak berbeda dengan keramaian pada saat pementasan dramatari *Calonarang*. Aspek *ramya* yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* memiliki nilai estetik yang kuat, dan keriuhan yang dimunculkan oleh adegan dalam tarian *Calonarang* ternyata menjadi daya tarik sehingga ada hasrat untuk menikmati. Berkenaan dengan hal tersebut, *ramya* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat dari dua hal, yakni *ramya* penonton dalam arena pentas dan *ramya* pementasan yang dimunculkan oleh *pregina Calonarang* ketika *Calonarang* dipentaskan dalam ranah sakral, dan atau *ramya* yang muncul dari pementasan itu sendiri.

Secara emperikal dalam lingkungan sosial masyarakat Denpasar, kehadiran pementasan *Calonarang* di pura Dalem setiap *wali (piodalan)* merupakan momen yang berharga untuk sekadar dilewati. Mereka akan segera bertumpah ruah memenuhi areal pura Dalem untuk menyaksikan pementasan *Calonarang*. Menariknya, masyarakat tidak ragu atau sungkan untuk datang ke pura *pemaksan* lainnya atau pura *kahyangan tiga desa pakraman* lainnya hanya sekadar melihat pertunjukkan sakral tersebut. Banyak dari mereka bahkan datang dari berbagai

daerah di Bali, dan yang datang hanya menjadi penonton dan penikmat keindahan *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan Jero Mangku Suartama sebagai berikut:

”saya datang dari wilayah Badung, tepatnya daerah bukit datang ke Denpasar ini hanya ingin menyaksikan pementasan *Calonarang*. Di samping karena tarian ini berhubungan dengan hal-hal yang gaib, tarian ini juga banyak atau ramai sekali penontonnya sehingga menjadi hiburan tersendiri. *Tyang* sangat senang menonton *Calonarang* yang ramai dan semakin ramai semakin ada kesan *magis*. Terlebih pada adegan *Pandung ngerancab Walu Nateng Dirah* dan pada adegan *bangke-bangkean*. Mereka akan tumpah ruah dan riuh hanya ingin melihat adegan tersebut. Di sana ada kepuasan tersendiri.”

Kegaiban dan kesakralan serta keramaian yang ada pada pementasan *Calonarang* secara psikologis telah menjadi hiburan kejiwaan seseorang. Keramaian dalam ruang pentas justru membawa perasaan seseorang pada level *rasa* yang *santa*. Merujuk Sukayasa (2007), bahwa *santa rasa* adalah perasaan tenang dan damai sebagai puncak dari kenikmatan pengalaman estetik yang eksotik. Keriuhan perkotaan dan keramaian lalu lintas dengan mobilitas yang padat akan membuat seseorang berada pada tingkat stres yang tinggi, namun dalam pementasan *Calonarang* keramaian justru membawa ekspresi keindahan yang membawa perasaan harmoni.

Merupakan pemandangan yang lazim, jika pementasan dramatari *Calonarang* di sebuah pura, maka penonton meramaikan menggunakan atribut persembahyangan yang sopan. Mereka akan menggunakan pakaian adat sembahyang dengan rapi, meskipun ada beberapa yang menggunakan pakaian adat *madya*. Secara tidak langsung perilaku yang demikian menunjukkan norma kesopanan, dan menjadi daya keindahan tersendiri dalam ruang seni. Semua itu dampak dari

taksu yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* sehingga menjadi daya tarik yang kuat untuk menarik para penonton berada dalam ruang seni menjadi penikmat yang setia. *Ramya* yang dihadirkan dalam pementasan tersebut secara tidak langsung dapat melatih naluri solidaritas agar seseorang memiliki rasa bahagia. Meminjam uraian Djelantik (1990:7) sebagai berikut:

Keindahan dibalik keriuhan suasana seni akan menguatkan “naluri solidaritas” yang penting dan bermakna untuk kelestarian hidup jenis yang bersangkutan. Hanya pada manusia naluri ini menjadi sadar, memberi kesadaran pribadi dan kesadaran sosial kepada kita, kesadaran tanggung jawab yang setelah dilaksanakan memberi rasa bahagia. Pada zaman dahulu rasa kebahagiaan dan kepuasan yang demikian tidak dirasakan sebagai perasaan yang lain dari rasa kebahagiaan dan kepuasan yang timbul dari nikmat keindahan. Kesamaran yang demikian masih kita temukan dalam istilah “*becik*” (bahasa Bali), yang dapat diartikan “baik” (perbuatan) dan juga “indah” (benda). Yang indah dirasakan sama seperti yang baik. Kesadaran akan adanya perbedaan antara kedua jenis pengalaman ini berkembang secara perlahan-lahan. Pada permulaan masih ragu-ragu, tetapi kemudian dengan lebih mantap, sejajar dengan perkembangan yang terjadi dikalangan ke-Agama-an.

Merujuk uraian tersebut, dapat dikemukakan sebuah konsep bahwa keramaian (*ramya*) akan memunculkan keindahan, dan dengan keindahan “naluri solidaritas” yang penting dan bermakna untuk menjadi manusia sadar dapat terwujud. Sebab hampir secara keseluruhan pementasan dramatari *Calonarang* di Bali dapat memberikan rasa bahagia kepada penikmat. Terlebih jika masyarakat menjadi penikmat seni yang cerdas mampu memahami alur cerita, meresapi tuntunan yang

diberikan melalui ruang pentas dan menjadikan pementasan *Calonarang* sebagai refleksi (cerminan) kehidupan, maka sudah pasti akan mendapatkan kebaikan dalam bahasa Bali disebut *becik*. Diksi *becik* adalah sebuah perselingkuhan dwi makna arti, yakni rasa bahagia dan kepuasan dalam keindahan sehingga menjadi kebaikan dan baik atau *becik*. Masyarakat kota Denpasar menjadi hal yang biasa ketika menyebut “*becik*” sebuah pementasan seni jika pementasan seni dapat memuaskan mereka dalam suguhan seni yang *ramya*.

Selanjutnya aspek *ramya* sebagai aspek keindahan yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* itu sendiri merupakan hal paling penting dan tidak dapat diabaikan begitu saja. Justru aspek *ramya* yang ada dalam pementasan tersebut menjadi daya tarik tersendiri sehingga memunculkan keindahan dan layak untuk dinikmati. Jadi kembali lagi, *ramya* atau *Ramé* bukan saja terlihat indah karena dominasi para penonton *Calonarang*, tetapi *ramya* yang dimunculkan dalam setiap adegan *calonarang*, *tabuh*, tarian, ekspresi tokoh dan lakon menjadi hal yang sangat menarik dieksplorasi.

Menelisik secara mendalam setiap pementasan *Calonarang* di Bali selalu menyajikan adegan dramatikal dan pementasan yang *ramya*. Adegan tersebut tidak saja menyuguhkan satu macam kesenian yang indah, tetapi berbagai macam jenis kesenian yang terakulturasi menjadi pementasan yang *ramya* dengan mengambil lakon cerita dalam teks *Calonarang*. Dalam pementasan, dramatari *Calonarang* tidak saja menunjukkan satu jenis kesenian, tetapi ada banyak, seperti *gambuh*, *arja*, *topeng* dan *bebondresan*. Dengan demikian dramatari *Calonarang* digolongkan sebagai seni *Prembon*. Hal tersebut diperkuat oleh uraian Bandem, dkk (1989: 9) sebagai berikut:

Seni pementasan *Calonarang* ini merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali. Di lihat dari repertoar yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*. Dan dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, maka seni pementasan *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pertunjukkan tradisional yang lain, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra *Parwa*), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra *Ramayana*), *Gambuh* (terkait dengan sastra *Malat*), *Topeng* (terkait dengan sastra *Babad*), dan *Arja* (terkait dengan sastra *Malat* dengan berbagai versinya).

Merujuk uraian tersebut bahwa pementasan dramatari *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur *Topeng*, *Arja*, *Bondres*, *Gambuh* dan lain-lain yang kemudian disebut dengan *Prembon*. *Prembon* dikirakan berasal dari kata/imbuh/, yang berarti “(di)tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi /*paimbuhan*/ yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi *prembon* sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus: yaitu sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (imbuh-imbuhan) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur *Topeng*, *Arja*, dan lain-lain¹⁴⁹.

Banyaknya unsur kesenian tersebut menjadikan pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian yang khas dan memiliki nilai keindahan yang tinggi. Kesenian *Topeng* dapat dilihat dari pementasan *Calonarang* yang selalu mementaskan tokoh sentral, yakni *Barong* dan *Rangda*. *Barong*

dan *Rangda* dari perspektif seni merupakan kesenian *topeng* yang hingga saat ini belum ada penelitian komperensif berkenaan dengan kapan munculnya kesenian tersebut di Bali. *Barong* ditarikan pada saat awal pementasan (baca di Bab V pada pembahasan pementasan *Calonarang*), dan hampir secara keseluruhan pementasan *Calonarang* di Bali diawali dengan tarian *Barong* atau *Bapangan Barong*. *Bapangan Barong* menggunakan *Barong* sakral atau dapat pula *Barong* yang khusus dibawa oleh *sekaa Calonarang* yang hanya dikhususkan untuk ditarikan saja. *Barong* dalam konteks pementasan *Calonarang* di sejumlah pura di wilayah Kota Denpasar selalu dihubungkan dengan kesenian sakral. Umumnya, *Barong* yang dipentaskan adalah *Barong* sakral yang sudah melewati beberapa prosesi sakralisasi. Prosesi tersebut sangat panjang yang dimulai dari *nyanjan*, *ngepél taru*, penggarapan oleh *undagi*, hingga *bebayuhan*, *ngeratep* dan terakhir disakralisasi dengan prosesi *pemasupatian*¹⁵⁰. Setelah prosesi tersebut, diakhiri dengan prosesi *Ngeréhang* dan *napak siti* dilaksanakan dengan pementasan dramatari *Calonarang*.

Kemudian tarian *Rangda* dimunculkan pada saat puncak pementasan, ketika *Walu Nateng Dirah* mengalami puncak kemarahan, karena ditantang oleh *Pandung* atau Patih *Taskara Maguna*. Dalam adegan ini, jelas terlihat *Walu Nata* yang dimainkan oleh sosok *Matah Gede* sangat marah, dan segera ia merubah dirinya (*memurthi*) menjadi *Rangda*. Citra *Rangda* yang sering ditampilkan dalam pementasan *Calonarang* juga kebanyakan *Rangda* sakral yang sudah melewati prosesi sakralisasi. Sebagaimana *Barong* sakral, *Rangda* juga melewati liturgi ritus sakral yang panjang. Sama dengan *Barong*, di awali dengan prosesi *nyanjan*, *ngepél taru*, pengerjaan *undagi*, *mebayuh*, *melaspas*, *ngeratep*, *pasupati* dan *ngeréhang*. Hampir dalam setiap pementasan *Calonarang* di Bali tarian *Rangda* yang dimainkan oleh tukang *Rangda* adalah *Rangda sesuhunan* yang

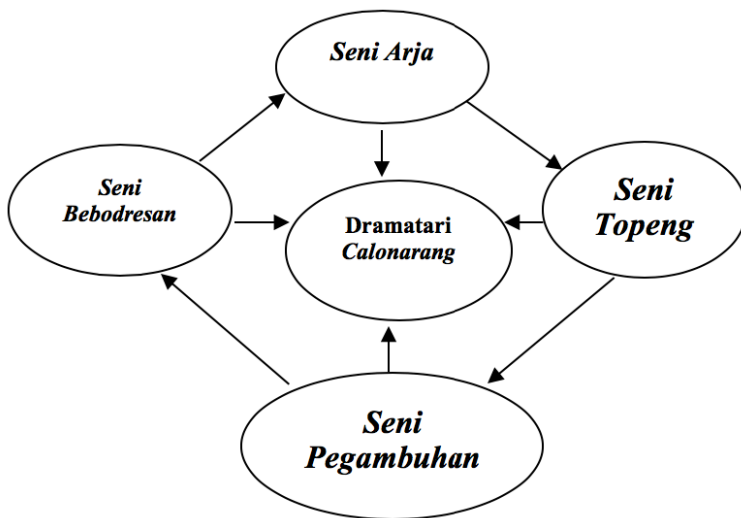
disebut dengan *Ratu Ayu Mas Maketel*, *Ratu Ayu Manik Maya*, *Ratu Ayu Mas Manik* dan banyak sebutan atau nama *abhiseka* beliau sebagai citra Dewi Durga. Meskipun dalam beberapa pementasan, *sekaa Calonarang* membawa *Rangda* sendiri, tetapi *Rangda* tersebut tidak pernah diyakini *Rangda* profan, tetapi diyakini *tenget* dan memiliki kekuatan. Namun apapun itu, baik sakral dan profan ketika pementasan dilangsungkan semua diupacarai dengan sarana ritus sehingga status berubah menjadi sakral.

Tarian topeng *Barong-Rangda* dalam pementasan *Calonarang* merupakan elemen yang sangat penting dalam pementasan, dan tarian tersebut dapat *ngeramya* sehingga karakteristik estetik begitu sangat tinggi. *Barong* dan *Rangda* terkadang menjadi ikonik tersendiri dalam pementasan, dan selalu dihubungkan dengan makna simbolik *Rwabhineda*. *Rwabhineda* sebagai dualitas yang berbeda tetapi saling mendukung dan tidak bertentangan¹⁵¹. *Barong* diidentikan dengan kanan dan *Rangda* selalu dihubungkan dengan yang kiri, meskipun dalam paradigma umum kiri adalah dihubungkan dengan keburukan, kejahatan dan semacamnya, tetapi dalam konteks *Calonarang* hal tersebut perlu di dalam kembali sehingga menemukan pemaknaan yang lebih mendalam. Terlebih dalam perspektif estetika, tidak ada pembatasan antara kanan dan kiri (*kiwa-tengen*), dan dua hal tersebut merupakan dualitas yang memunculkan nilai keindahan yang memberikan kepuasan batin dan rasa.

Selain kesenian topeng *Barong-Rangda*, dalam pementasan *Calonarang* juga terdapat unsur seni *Pengarjaan*. Seni *Arja* dalam *Calonarang* dapat dikenali dari tokoh-tokoh *Arja* yang mengambil peran atau tokoh dalam pementasan. Tokoh seni *pengarjaan* dalam *Calonarang* yang memiliki peran adalah *Liku* yang sering menjadi tokoh *Ratna Manggali*. *Liku*

dalam seni *pengarjaan* adalah tokoh putri yang sangat cantik dan mulia, putri dari raja *Daha* atau *Kahuripan*¹⁵². Kemudian *Condong* dalam seni *pengarjaan* adalah abdi raja atau tuan putri yang bertugas untuk menjadi pelayan. Pun demikian dalam *Calonarang*, *Condong* diberikan peran sebagai abdi *Walu Nata* sekaligus *Ratna Manggali*. Sebagaimana perannya dalam seni *Arja*, *Condong* akan menjadi penterjemah ucapan *Walu Nateng Dirah* yang umumnya menggunakan bahasa Kawi dan diterjemahkan dengan bahasa Bali. Terjemahan tersebut akan dimengerti oleh penonton sehingga penonton paham dengan maksud yang disampaikan *Walu Nateng Dirah*.

Tokoh *punakawan* dalam seni *pengarjaan* juga digunakan dalam pementasan *Calonarang*, yakni *Penasar Wijil* dan *Punta*. Meskipun dalam beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tokoh *punakawan Punta-Wijil* jarang digunakan. Justru pementasan *Calonarang* akhir-akhir ini lebih menonjolkan tokoh *Bebondresan*. Selain seni *Pengarjaan*, dalam pementasan *Calonarang* terdapat juga *Pelegongan* dan *Pegambuhan* serta *Bebondresan*. *Pelegongan* sering dipentaskan dalam dramatari *Calonarang* pada awal pementasan, yakni sebelum tarian *topeng Barong* dipentaskan. Sanggar Gita Banda Praja sebagai *sekaa Calonarang* yang eksis mementaskan *Calonarang* di berbagai tempat di wilayah Denpasar pasti mementaskan kesenian *Legong* pada saat awal pentas, dan ada pementasan *Topeng Sidakarya*. Berdasarkan hal tersebut, jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar merupakan ekspresi *ramya* yang memunculkan daya keindahan. Aspek *ramya* pada *Calonarang* tersebut dapat dilihat dalam skema berikut.



Skema 6.1: Beberapa Jenis Seni Pentas Tradisional yang ada dalam Pementasan *Calonarang*

Merujuk atas skema tersebut, jelas terlihat sebuah perpaduan beberapa unsur seni pertunjukkan tradisional yang *marger* menjadi satu kesatuan, yakni dramatari *Calonarang*. Perpaduan yang ditunjukkan skema tersebut memiliki hubungan yang koheren, dan masing-masing menonjolkan aspek keindahan yang khas, sehingga terkesan *ramya*. *Ramya* tersebut juga menunjukkan bahwa pementasan *Calonarang* secara strukturasi tata pentas menunjukkan sebuah perilaku yang diperlihatkan oleh tokoh dan karakter tokoh, seperti bersedih, marah, senang, benci, kelucuan dan karakter lainnya, sehingga penonton merasakan adegan tersebut benar-benar nyata. Sajian yang diperankan oleh beberapa tokoh dan jenis kesenian tersebut sesungguhnya “ramuan” yang dapat mengekspresikan “rasa” atau *anubhava*. Sejalan dengan itu, teori rasa dari Bharata Muni menyebutkan sebagai berikut:

The “Consequent” (*anubhava*) of a particular bhava is a specific behavioraa exhibited by the actor as he portrays the character such as weeping, fainting, blushing, or the like. The *anubhava*, if properly executed, will cause the audience to feel a specific *rasa* corresponding to the *bhava* felt by the actor (Kumar, 2010:99).

Uraian Bharata Muni dalam komentarnya berkenaan dengan teks *Natyasastra* menunjukkan sebuah konsep elementer dari sebuah teori rasa yang bertendensi pada sebuah proses linier *Anubhava* menyebabkan *bhava* dan akan menjadi *vibhava* atau perasaan. *Anubhava* adalah tindakan dari *bhava* yang terwujud dalam perilaku tertentu yang ditunjukkan oleh aktor saat para aktor menggambarkan karakter seperti menangis, marah, gembira dan yang lainnya. *Anubhava*, jika dilaksanakan dengan baik akan menyebabkan penonton ikut serta merasakan rasa tertentu sesuai dengan *bhava* dirasakan oleh aktor.

Sebagaimana hal tersebut digambarkan dengan skema:*Anubhava*—>*Bhava*—> *Vibhava*, dalam arti *Anubhava* adalah sumber dari *bhava* atau rasa yang dimunculkan dalam tindakan yang membuat *vibhava* atau perasaan seseorang masuk dalam wilayah *brahmasvada* atau getaran keindahan lebur dengan *Brahman*.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Bali selalu menunjukkan suasana *ramya* yang ditunjukkan dengan jelas oleh semua tokoh pementasan dengan karakter yang berbeda-beda. *Matah Gede* atau *Walu Nateng Dirah* selalu menunjukkan karakter janda tua yang pemarah, *Aéng* dan sakti. Selalu menunjukkan kemarahannya kepada raja Airlangga dan sekutunya termasuk Mpu Baradah. *Vibhava* yang dihadirkan oleh tokoh ini, jika penari sudah menjiwai maka akan membawa penonton mengalami perasaan marah, benci dan menyeramkan pula. Bahkan ketakutan penonton terhadap tokoh ini menjadi

sangat mungkin. Sebagaimana atas telusur peneliti terhadap pementasan *Calonarang* di Pura Jagat Nata Denpasar, penonton dibuat ketakutan oleh sosok *Matah Gede* baik dari sajian karakter dan atributnya. Mereka benar-benar merasakan (*bhava*), bahwa itu adalah benar *Matah Gede* bukan si penari.

Gerakan tarian *Matah Gede* selalu merefleksikan gerakan seorang janda perempuan yang ahli *Pangiwan* dan ilmu hitam. Terlepas dari label yang disematkan pada tokoh *Matah Gede* sebagai *Walu Nata* yang ahli ilmu hitam, tarian *Matah Gede* di arena pementasan sangat indah menandakan gerakan tari Bali yang kuat dan indah. Dibia (2013: 24) dalam buku *Puspasari Seni Tari Bali* menjelaskan bahwa gerak tari Bali sangat lincah, dinamis, ekspresif dan dramatik yang merupakan perpaduan dari gerakan *agem*, *tandang*, *tangkis* dan *tangkep*. Banyaknya gerakan tarian *Matah Gede* terlebih menari dengan *sisnyanya* menunjukkan *ramya* yang indah. *Agem Matah Gede* menunjukkan gerakan yang berpindah dari poros satu ke poros yang lain atau perpindahan poros tubuh dan titik pijak.

Gerakan berpindah poros tersebut dalam dunia tata tari lazim disebut dengan *non-locomotif*. Gerakan ini pada umumnya dilakukan melalui perubahan posisi tubuh dan anggota badan, termasuk menekuk atau meluruskan lutut, memutar telapak kaki, tanpa memindahkan poros tubuh. Kemudian gerakan lainnya adalah memutar badan, menaikkan kaki kanan dan *sisya* menunduk menghormat, sehingga sangat indah dan terkesan magis apabila dimaknai dengan sangat baik. Gerakan-gerakan *Matah Gede* tersebut sangat indah dan didominasi dengan berbagai gerakan ritmis dan dinamis. Semua itu sarat dengan makna keindahan yang membawa *bhava* dan menjadikan penonton dalam karakter *Matah Gede*. Daya tarik tersebut menjadikan peran *Matah Gede* menjadi lebih populer

dari tokoh lainnya. Sebagaimana penuturan Putu Adi atau akrab dipanggil Tuyik praktisi tokoh *Matah Gede* sebagai berikut:

“Saya sebagai praktisi *Matah Gede* memiliki kesan tersendiri dengan memainkan karakter tersebut. Tokoh itu meskipun selalu dilekatkan dengan tokoh jahat, tetapi kebanyakan masyarakat tidak memandang *Matah Gede* demikian. Ini tentunya masyarakat memandangnya dari aspek estetik atau keindahan di dalam pemeran memainkan tokoh ini. *Matah Gede* memegang peran sentral dalam pementasan dengan atribut yang berbeda. Kesan sakti dalam pementasan terkadang terbawa dalam ruang di belakang pentas. Artinya, orang-orang memandang pemeran *Matah Gede* sama saktinya sebagaimana yang dilihat dalam pementasan. Dengan pamor itu, terkadang *Matah Gede* mendapat job tersendiri untuk menjadi tokoh dalam pementasan *Calonarang* dan tidak saja di Denpasar, bahkan sampai ke kabupaten lainnya.”

Merujuk pada deskripsi tersebut di atas, nampaknya teori dramaturgi dari Goofman tidak berlaku sepenuhnya dalam merujuk nama tokoh *Matah Gede*. Sebab masyarakat Hindu di Kota Denpasar memiliki paradigma, bahwa apa yang diperankan oleh *Matah Gede* sebagai orang sakti berlaku juga di belakang panggung. Artinya, orang-orang menduga bahwa pemeran *Matah Gede* memiliki kesaktian atau ilmu yang sama dengan *Walu Nateng Dirah* yang diperankan dalam pementasan *Calonarang*. Adapun teori Dramaturgi dari Goofman menandakan bahwa tampilan aktor di depan panggung akan sangat berbeda dengan di belakang panggung. *Matah Gede* akan menjadi *Walu Nateng Dirah* di pentas arena *Calonarang* dan pemeran akan melepaskan perannya sebagai *Matah Gede* ketika berada di belakang panggung.

Selain *Matah Gede*, gerakan tarian dari tokoh lainnya juga memunculkan suasana *vibhava*. Uniknya setiap pementasan *Calonarang* di Bali tidak saja menunjukkan suasana mencekam dalam balutan magis, tetapi juga hadir suasana humor yang diperankan oleh tokoh *Bebondresan* sehingga membuat orang-orang atau penonton tertawa dengan girangnya. Mereka sejenak melupakan bahwa mereka sedang berada dalam pementasan *Calonarang*. Tokoh *Bebondresan* yang sering ditampilkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah grup *Bondres* yang terkenal, yakni *Celekontong Mas* yang terdiri dari *I Sengap*, *Tompel* dan *I Sokir*. Trio *Bondres* tersebut mengeluarkan dagelannya yang khas dan humoris tradisi, modern dan tidak terlepas dari kritik sosial yang menyinggung pementasan dan budaya Bali dalam perilaku sosial. Dari adegan menegangkan, menyeramkan dan kemudian adegan humoris dengan dagelan-dagelan khasnya menjadikan suasana variatif dan *ramya* yang menarik untuk dinikmati.

Belum lagi ada adegan *Pandung* atau *Taskara Maguna* yang sedang marah melawan *Walu Nateng Dirah* yang disebut dengan *Matah Gede*. Memasuki adegan dramatikal pertarungan *Pandung* dengan *Walu Nateng Dirah* inilah memunculkan suasana riuh, tetapi menegangkan bahkan antusiasme penonton sangat tinggi. Terlebih ketika memasuki adegan *pengundangan*, suasana riuh *Tukang Undag* membawa *vibhava* hingga menjadi *bhava* atau perasaan yang bercampur aduk antara kemarahan, kebencian, *jengah* dan kesombongan ada di dalamnya. Bagi penonton, pada adegan *ngundang* ini dipandang sebagai hal yang magis dan menyeramkan, sebab dalam pandangan mereka bahwa juru *Undang* adalah ia yang memiliki kemampuan yang hebat dalam ilmu, sebab berani mengundang *Liak* dan semua penekun *Désti*. Meskipun dalam paradigma baru, bahwa memanggil *Liak* tidak harus mengucapkan *Liak*, tetapi ada benih aksara swara yang diucapkan agar *liak* berkenan hadir.

Kesan *ramya* yang juga terlihat dalam pementasan *Calonarang* adalah pada penampilan alur dalam dramatari *Calonarang*. Alur dalam dramatari *Calonarang* biasanya dipengaruhi oleh peraturan-peraturan tradisional yang terdapat dalam seni pertunjukan Bali, seperti adanya berjenis-jenis adegan tokoh khayalan (*stock character*), penampilan tari *ngugal*, peralatan pentas (*prop*) yang tersedia sebagai unsur total dari pertunjukan Bali¹⁵³. Menariknya, tidak pernah dipersoalkan oleh penata tari alur apa saja yang dipergunakan dalam suatu episode, struktur pokok dari sebuah pementasan dramatari *Calonarang* akan memasukkan peraturan-peraturan dari adegan pokok yang telah ditentukan sebelumnya. Bagian-bagian ini biasa ditukar tempatnya pada setiap pementasan dengan hanya perubahan kecil saja untuk menyesuaikan keperluan dari cerita yang berbeda.

Adegan-adegan yang *ramya* ini terdiri dari beberapa jenis, dan yang paling penting adalah *pengunem* atau adegan pertemuan. Setiap tokoh utama yang mempunyai status tinggi akan memiliki *pengunem* tersendiri yang mana tokoh itu akan diperkenalkan sesuai dengan peraturan-peraturan kerajaan dan ia akan diikuti oleh para pengiringnya. Kemudian pada adegan ini uraian-uraian deskriptif yang mengandung unsur-unsur puitis indah selalu dinyanyikan guna memberi latar belakang materi dari sebuah cerita yang akan dipersembahkan serta konflik-konflik dramatari akan diperkenalkan. Adegan-adegan lain yang menjadi standar dari pementasan dramatari *Calonarang* ialah *pengipuk*, yang mana terdiri dari ungkapan roman yang telah distilisasikan, diragakan dengan tari dan nyayian. *Tetangisan*, seorang tokoh yang sedang bersedih dan juga diungkapkan dengan cara tertentu, *pesiat*, adegan peran yang biasa dipakai sebagai klimaks dan *pesiat* ini biasanya didahului oleh sebuah adegan yang disebut *pangkat* atau kekerabatan, sehingga semua itu menunjukkan aspek *ramya*.

Tidak semua tokoh-tokoh yang tampil dalam dramatari *Calonarang* secara langsung menggambarkan tokoh-tokoh yang berasal dari cerita *Calonarang*. Banyak di antara mereka yang berupa tokoh khayalan (*stock character*), tetap muncul dalam berbagai seni pertunjukkan Bali. *Condong*, seorang tokoh wanita yang semula muncul dalam dramatari *Gambuh*, kini menjadi model dari tokoh yang sama yang tampil dalam dramatari *Calonarang*. *Condong* berfungsi sebagai emban, mengiringi putri raja dan bangsawan-bangsawan putri lainnya, serta *Condong* menjadi penghubung antara tokoh-tokoh di atas dengan pihak lainnya. *Condong* menjadi penerjemah dari sang putri dan berfungsi juga sebagai penasihat dari tokoh itu. Dalam dramatari *Calonarang*, tokoh *Condong* senantiasa menjadi pendamping tokoh *Calonarang*, *Ratna Manggali* beserta *sisya* pengikutnya. Dalam sastra *Calonarang*, nama *Condong* sama sekali tidak pernah muncul. Namun demikian, kehadiran tokoh *Condong* dalam pementasan *Calonarang* sangat penting untuk mendampingi *Walu Nata*, *Śisya* dan *Ratna Manggali*. Selain sebagai pendamping, *Condong* juga sebagai penterjemah segala ucapan *Walu Nata* yang menggunakan bahasa kawi. Kendatipun dalam teks sastra *Calonarang* tersebut, tokoh *Condong* tidak ada disebutkan tetapi *Condong* memiliki keindahan tersendiri sebagai abdi yang mampu membabarkan jalan cerita dengan sangat baik, sehingga nampak hidup.

Kecuali tokoh *Condong*, tokoh Putri dalam dramatari *Gambuh* juga merupakan tokoh-tokoh (khayal) yang muncul dalam dramatari *Calonarang*. Tokoh Putri yang berfungsi sebagai putri raja, memiliki watak manis dan pada pertunjukkan dramatari *Calonarang* diberi peran sebagai *Ratna Manggali*. *Patih Madri* yang merupakan prototipe dari dramatari klasik *Gambuh* digunakan pula untuk memerankan Mpu Bahula dalam dramatri *Calonarang*. Demikian seterusnya bahwa pola-pola ini sudah berkembang sejak zaman yang lampau dan hal ini

pasti mempengaruhi pengaturan plot (alur) dalam seni pementasan dramatari *Calonarang*. Tokoh-tokoh yang dibahas di atas tampil dalam dramatari *Calonarang* secara alami menirukan tokoh yang sama dari dramatari asalnya dan pengenalan dari tokoh-tokoh itu sering dilakukan dengan tari *ngugal*. Tari *ngugal* merupakan pengenalan tokoh melalui komposisi tari yang lengkap, disertai dengan nyanyian dan ucapan yang sesuai dengan gerak tarinya. Penampilan tari tunggal ini bisa menyebabkan plot pementasan menjadi longgar dan lamban. Dapat dibayangkan jika terdapat 4 orang tokoh yang menyajikan tari *ngugal* dan satu pementasan, maka plot itu hadirnya akan sangat lamban.

Faktor lain yang sangat menentukan pembentukan plot dalam dramatari *Calonarang* ialah kebiasaan tidak terpakainya “naskah tertulis” dalam seni pertunjukkan itu. Cerita *Calonarang* yang lengkap itu hanya digunakan sebagai kerangka acuan penataan alur (plot) dan memberi kelonggaran kepada para penari untuk lebih banyak melakukan improvisasi dibandingkan bermain ketat dengan menghafalkan dialog yang pasti dari penulis naskahnya. Improvisasi yang dibuat oleh para penari sering berlebihan sehingga menyebabkan pula plot itu menjadi longgar. Di samping berbagai faktor yang mempengaruhi pembentukan plot seperti yang terurai di atas masih ada faktor lain yang tak kalah pentingnya yang harus diperhitungkan oleh penata tari untuk menyusun sebuah pementasan dramatari *Calonarang*. Faktor itu ialah perlengkapan (prop) yang tersedia untuk pementasan itu, seperti *barong*, *rangda* dan *topeng-topeng* lainnya yang harus tampil pada pementasan tersebut. Perlengkapan-perengkapan itu bisa berupa benda-benda sakral yang sering penampilannya tidak bisa dikaitkan dengan struktur dramatisasi sehingga pementasan itu harus disudahi ketika benda-benda sakral itu ditampilkan. Dalam beberapa kenyataan yang terjadi, bahwa

benda-benda sakral itu menyebabkan para pengikutnya menjadi *kerawuhan* (in trance), maka hilanglah harapan penonton untuk menyaksikan plot yang mantap.

Suwung

Ada sebuah deskripsi yang menarik berkenaan dengan aspek *suwung* dalam lingkaran teori estetika seni dalam kebudayaan Bali. *Suwung* bukanlah dipandang sebagai “kosong” dalam arti harfiah yang tidak ada apa-apa. Akan tetapi, *suwung* dalam hal ini merupakan suatu fase “jeda” yang dapat memunculkan keindahan. Jeda dalam hal ini adalah fase terhenti di mana adegan dramatisal terhenti sejenak dalam sunyi kemudian dimunculkan kembali dalam ritme riuh. *Suwung* dikonotasikan dengan arti *sunya* atau kosong, dan kekosongan dalam hal ini adalah keadaan di mana keriuhan terhenti sejenak, dan situasi terbawa dalam keadaan yang sunyi¹⁵⁴. Menariknya, seni pertunjukkan Bali tidak selalu berada dalam adegan riuh, tetapi ada *suwung* sehingga ada kesan tidak monoton. Oleh karena itu, dalam pementasan dramatisasi *Calonarang*, *suwung* seolah menjadi sebuah hal yang tidak penting. Bahkan para seniman, praktisi terlebih penikmat sangat jarang menyimak dan memperhatikan secara seksama aspek *suwung* dalam pementasan *Calonarang*. Padahal, aspek *suwung* menjadikan pementasan memiliki kekuatan estetik yang mapan.

Dalam filsafat *Advaita Vedānta*, *sunya* merupakan landasan doktrinal kebenaran teologis yang selalu dijadikan landasan untuk berfilsafat. Dalam pandangan *Advaita*, segala realitas yang ada sebenarnya ini adalah tidak ada, karena semua mengada hanya sementara. Namun yang tidak ada sebagai hal yang mentafisis inilah sejatinya ada dan abadi¹⁵⁵. Jadi *sunya* atau *suwung* (kosong) bukanlah seperti gelap malam yang tidak ada apa-apa, melainkan ada daya kekuatan yang tidak dapat dilihat

dengan pengamatan empirik. Oleh karena itu, *suwung* dapat dipertautkan dengan *taksu* sebagaimana Dibia (2013: 18) menyebutkan bahwa *taksu* adalah suatu keadaan ketika terjadi keterlibatan bathin yang mendalam, yang terjadi di luar dari keadaan yang bisa diketahui. Dengan kata lain, *taksu* adalah sesuatu yang tidak dapat diindra dengan panca indra kita yang kasar, dan *suwung* juga demikian. Baik *suwung* dan *taksu* hanya dapat dirasakan dalam perasaan *vibhava*, dan atas deskripsi tersebut *suwung* secara sederhana dapat diartikan sebagai “keadaan tertentu” dalam suatu pementasan.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* kondisi atau keadaan *suwung* sering terjadi dalam pementasan, sehingga terkadang penari *Calonarang* tidak melakukan gerakan apapun sebagaimana dalam panggung pentas. Melihat strukturasi pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar secara keseluruhan dari beberapa pementasan ada beberapa keadaan yang boleh dikatakan memasuki fase *suwung*. Fase tersebut adalah ketika awal pementasan, yang mana *banten* atau sesajen *kalangan* dan *pemendak* serta *kawas pengundang* dihaturkan oleh Jero Mangku atau orang yang dipandang mampu melakukan hal tersebut. Pada saat *banten* tersebut dihaturkan, *tabuh gamelan* iringan *Calonarang* belum dimainkan, penari juga masih melakukan persiapan berias dan menggunakan kostum. Setelah *banten* dihaturkan, *tirtha* sebagai sarana penyucian disebar setiap sudut kalangan. Di dalam arena masih nampak *suwung* belum ada aktivitas apapun. Kecuali di luar kalangan nampak penonton riuh mengitari sekitar arena ada yang duduk dengan rapi, pun sebaliknya berdiri dan ada pula mondar mandir di luar kalangan.

Sesudah itu, barulah *gamelan* pengiring ditabuhkan dengan gending *gegilak* dan *jagul*. Pada saat *gamelan* ditabuhkan pertanda bahwa pementasan akan segera di mulai. Selanjutnya,

memasuki fase riuh dan *ramya* kembali. Kemudian setelah gending *gilak* dan *jagul* selesai ditabuhkan kembali lagi ada fase *suwung* dan seterusnya ketika adegan digantikan dengan adegan berikutnya ada kondisi di mana fase jeda kemudian dilanjutkan dengan fase berikutnya. Selanjutnya sampai akhir pementasan kembali lagi pada fase *suwung* atau *sunya*. Berdasarkan adegan tersebut, prinsip *suwung* dalam estetika pementasan *Calonarang* berada dalam sebuah perhitungan siklik yang diawali dari *suwung* kembali lagi ke *suwung*.

Sebagaimana teori semiotika bahwa setiap hal adalah tanda dan hanya dapat dimaknai oleh sipembuat tanda atau sipenanda (Sobur, 2009: 94). Kemudian korelasi teori semiotik tersebut dengan prinsip *suwung* jelas bahwa *suwung* adalah sebuah penanda awal dan akhir dari sebuah adegan dalam pementasan *Calonarang*. Merujuk beberapa pementasan *Calonarang* di Bali maupun di panggung terbuka Ardha Candra dapat ditemukan sebuah hal yang relevan dengan deskripsi *suwung* sebagai penanda mengawali dan mengakhiri pementasan. Dimulai dari keluarnya *Liku* dan *Condong* yang menggambarkan tokoh Ni Ratna Manggali dan abadinya yang setia. Setelah mereka keluar dan menjelaskan cerita disebuah negeri Dirah, lalu *Condong* akan menghadap junjungannya *Walu Nata* yang disebut dengan *Matah Gede*. Maka seketika *gamelan tabuh* terhenti sejenak untuk penanda berakhir adegan sebelumnya dan sebagai pertanda akan memasuki adegan berikutnya. Demikianlah terjadi secara simultan dalam pengulangan yang sama.

Berkaitan dengan aspek estetika dalam seni pertunjukkan di Bali, *suwung* atau *sunya* merupakan prinsip yang fundamental dalam setiap pertunjukkan seni sebagai mozaik pertunjukkan yang memunculkan *sandining lango*¹⁵⁶. *Lango* atau keterpesonaan merupakan keadaan di mana penikmat dan

pelaku seni mengalami sebuah pengalaman nikmat eksotik seni yang tinggi¹⁵⁷. *Lango* kemudian diidentikan dengan keindahan. Objek atau pementasan apapun, ketika ingin menjadi *lango* maka harus diramu sedemikian rupa (*angadon lango*) agar tercipta pementasan yang berkualitas.

Menyimak sekian banyak pementasan di Kota Denpasar, hanya beberapa pementasan yang mampu menyajikan ramuan keindahan (*angadon lango*). Beberapa pementasan juga justru menyajikan sesuatu yang masih belum menimbulkan *kelangon* atau *kelangen*. Hal tersebut dikarenakan, beberapa unsur pentas seni tidak diramu dengan baik, sehingga pementasan dirasa kurang mampu menyentuh aspek *vibhava* dan menimbulkan gejala perasaan. Oleh sebab itu, di sini letak kemahiran dari seorang penata pentas *Calonarang* atau sutradara dan praktisi maupun penari dalam memainkan unsur-unsur seni tari tersebut ke dalam lakon. Sebagaimana dijelaskan I Made Apel praktisi *Calonarang* sebagai berikut:

“Ada unsur-unsur seni yang penting ada dalam *Calonarang* jika dipentaskan. Unsur tersebut harus diramu dengan baik agar sesuai dengan lakon. Jika menghendaki pementasan yang baik, maka alur teks sastra *Calonarang* harus diikuti dengan pakem kesepakatan. Artinya kesepakatan sebagai sesuatu yang absolut, meskipun dalam pementasan nanti tidak dapat menyesuaikan alur cerita dalam teks. Di sinilah kemahiran seorang *pregina* atau praktisi dalam meramu berbagai macam unsur tersebut sehingga dapat menampilkan kesenian yang *lengut* dan *pangus*.”

Praktisi atau penata pentas *Calonarang* tidak saja harus dituntut untuk mahir dalam meramu unsur-unsur seni dalam *Calonarang*, tetapi juga kepekaan mereka dalam menempatkan keadaan dimana masing-masing tokoh dalam *Calonarang*

mampu menciptakan rasa keindahan. Masing-masing tokoh dituntut untuk memerankan lakonnya dengan baik dan ada penjiwaan di dalamnya sehingga benar-benar pementasan mampu menyuguhkan keindahan yang membuat *lango*. Oleh sebab itu, pementasan akan berhasil, jika masing-masing tokoh dalam pementasan *Calonarang* mampu memunculkan prinsip *suwung* dalam peran yang ia mainkan maupun *suwung* di dalam dirinya sehingga *taksu* dapat hadir dalam diri. Berkenaan dengan itu, Dibia (2013: 24) menjelaskan sebagai berikut:

Taksu sesungguhnya selalu dapat hadir dalam diri seseorang, dan dalam dunia pementasan *Taksu* sebagai spirit yang dialami setiap orang. Dalam artian, setiap orang tentunya memiliki pengalaman *taksu* yang berbeda. Namun demikian, disepakati bahwa *taksu* selalu berhubungan dengan aspek *niskala* yang berupa kekuatan yang muncul dari daya olah cipta manusia. Kekuatan rahasia, dan dengan *Taksu* seseorang akan memiliki daya kreatifitas yang tinggi serta kemampuan-kemampuan yang hebat, sehingga dapat menari, berbicara dan memainkan karakteristik tokohnya dengan baik. *Taksu* hubungannya dalam aspek *niskala* adalah disimbolkan dengan *suwung* atau *sunya* dalam estetika kebudayaan Bali.

Mendasarkan atas uraian tersebut, jelas bahwasanya *suwung* memiliki hubungan dengan aspek *niskala* dan berkaitan pula dengan *taksu*. *Suwung-niskala-taksu* merupakan tiga hal yang menjadi laku penting dalam pementasan *Calonarang*. *Suwung* adalah kondisi *niskala* dan dalam hal ini sebuah situasi dan kondisi awal dan klimaks pementasan yang memunculkan rasa keindahan. Oleh karena itu, *suwung* lebih kepada sebuah proses penginternalisasian keindahan ke dalam diri melalui sebuah proses pengalaman estetik. Jadi, penari dan penonton bukan saja “melihat” keindahan sebagai sebuah objek di luar diri, tetapi hendaknya disublimasi ke dalam diri, sehingga *taksu* memang

muncul dari dalam diri. Sebagaimana Sukayasa (2007:1) menjelaskan sebagai berikut:

Rasa atau pengalaman estetik ini diakibatkan oleh kemampuan seniman menyublimasi *bhava* atau emosinya dari tataran psikologis ke tataran estetik. Dalam kreativitas, imajinatif itu *bhava* “emosi individual” ditransformasikan menjadi *rasa*: pengalaman estetik yang universal mengatasi ruang dan waktu serta keadaan partikular, dan internalisasi *bhava* akan memunculkan perasaan indah dalam diri.

Calonarang sebagai media pertunjukkan merupakan media untuk memahami *suwung* dalam kesatuan situasi pementasan. Rasa dilahirkan dari manunggalnya situasi yang ditampilkan bersama dengan reaksi-reaksi serta keadaan batin para pelaku seni¹⁵⁸. Dengan demikian pementasan *Calonarang* sesungguhnya merupakan pementasan yang di dalamnya terkandung semion-semion yang mengandung aspek estetik yang memunculkan “rasa takjub.” Rasa takjub tersebut dalam teks *Natya Sastra* disebut dengan *Adbhuta Sastra*. *Adbhuta Sastra* adalah rasa takjub yang bangkit bilamana orang menikmati adegan, lukisan, pahatan, musik atau wacana yang bertemakan menakjubkan¹⁵⁹. Bharata Muni menjelaskan bahwa *Adbhuta Sastra* terjadi diakibatkan pementasan seni yang di dalamnya ada perpaduan beberapa prinsip estetik, yakni *Suwung* atau *Sunya*.

Rasa takjub adalah ekspresi guna dan daya cipta yang dipersonifikasikan dalam simbol *suwung*. Guna dan daya cipta sangat abstraklah adanya, dan *nirwisesa* atau tidak terwujud. Guna dan daya cipta berkaitan dengan refleksi ide atau gagasan seni yang dituangkan dalam pementasan, kemudian Bandem (1999) mengisyaratkan sebagai prinsip *suwung*. Dalam teologis Hindu, prinsip *suwung* ini disimbolisasikan sebagai *Hyang Paramasunyatattwa*, yakni manifestasi sebagai *raja guna* yang

berhubungan dengan aspek aktif kreatif atau daya cipta. Mencipta berarti olah pikir dengan *tapa* yakni memutar roda ilmu pengetahuan untuk menemukan ruang kosong (*suwung*) potensial yang siap mengada. Dengan demikian *tapas* adalah usaha keras¹⁶⁰, dan pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain merupakan pementasan yang terlahir dari *tapas* atau usaha keras.

Berdasarkan atas telusur terhadap beberapa pementasan *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar ternyata terlahir dari prinsip *tapa* yang kuat dengan memanfaatkan guna aktif kreatif dan daya cipta. Hal tersebut dapat dilihat dari pra pementasan *sekaa Calonarang* pada arena pentas. Bagaimanapun sebelum mereka pentas, mereka melakukan latihan-latihan yang agar pementasan berjalan dengan baik. Para *sekaa tabuh* sebagai pengiring *Calonarang*, mereka melatih *tabuh gending* agar sesuai dengan *pepeson*, dan sejalan harmoni dengan jalanya lakon yang dipentaskan. Pun demikian para penari dan pemeran sebagai tokoh dalam pementasan dramatari *Calonarang* mereka dengan usaha keras melakukan sebuah upaya sinkronisasi gerak tarian, karakter, adegan dramatikal dan sejenisnya. Tujuannya sudah jelas, berupaya untuk mementaskan pementasan yang berkualitas. Sebagaimana dijelaskan Dewa Gede Supanca salah satu Pregina *Calonarang* asal Bangli menjelaskan sebagai berikut:

"kami yang tergabung dalam sanggar *Calonarang* menganggap pementasan sebagai sebuah media untuk menunjukkan ide kreatifitas berkesenian. Oleh karena itu saya dengan semua *sekaa* sebelum pentas dilangsungkan berusaha dengan keras berlatih dan berupaya memadukan antara *gending*, *pepeson*, adegan dan lakon agar harmonis dan seimbang. tujuan latihan atau geladi adalah upaya keras untuk mementaskan pementasan yang berkualitas dan tidak semata-mata hiburan atau pelengkap dari upacara *yajña* semata."

Upaya dan usaha keras para pelaku pementasan *Calonarang* inilah patut dilihat sebagai upaya dalam mereka menjaga idealisme pementasan. Sebab mereka beranggapan bahwa pementasan *Calonarang* adalah pementasan yang tidak saja berbau magis sakral, tetapi sebuah ramuan keindahan (*angadon lango*), sehingga menimbulkan *anubhava-bhava* dan *vibhava*. Mereka memeras ide dan gagasan dengan baik agar pementasan tidak bergeser dari pakem *Calonarang Tradisional*, tetapi agar relevan juga dengan pakem pementasan *Calonarang Modern* atau *Calonarang Anyar*. Oleh karena itu, sebelum mereka mementaskan pementasan *Calonarang*, mereka berupaya meramu pementasan *Calonarang* yang di dalamnya ada berbagai unsur pementasan seni sehingga tepat dengan alur cerita teks sastra, dan dipadukan sehingga menjadi pementasan yang seutuhnya.

Usaha keras dan kerja keras mereka pelaku seni *Calonarang* pra pementasan inilah dapat dikatakan mereka ada dalam pergumulan dalam aspek *suwung*. Sebab ide atau gagasan kreatif mereka muncul dari ruang *sunyi* dan perenungan yang mendalam. Tidak saja memikirkan bagaimana adegan agar sesuai dengan teks *babon Calonarang*, tetapi jauh dari pada itu adalah bagaimana mewujudkan agar benar-benar pementasan *Calonarang* dapat berfungsi sebagai media penyucian dan penguat. Terlebih pementasan *Calonarang* selama ini dianggap pementasan yang berhubungan dengan hal-hal yang sakral magis dan perhelatan dari mereka yang menguasai ilmu sihir (*désti terangjana*). Jadi mereka memiliki rasa tanggung jawab yang tinggi untuk mencipta atau menciptakan pementasan yang berkualitas dan berhasil. Daya mencipta itulah harus diawali dengan *sunya*, seperti alam semesta ini tercipta dalam pandangan teks *tutur* diawali dengan *sunya* atau

kekosongan, seperti bunyi dalam teks *Purwa Bumi Tua* koleksi Pusdok Denpasar pada lembar 2a sebagai berikut.

"...duk tan hana paran-paran anerawang-aneruwung,
nora hana dewa, nora hana bhuta, nora hana manusa,
hana sunyantara ikang..."

Terjemahan:

"...sebelum ada semua ini semua tidak ada, tidak ada dewa,
tidak ada bhuta, tidak ada manusia, yang ada hanya
kekosongan (*sunya*)" (Sukayasa, 1999:322).

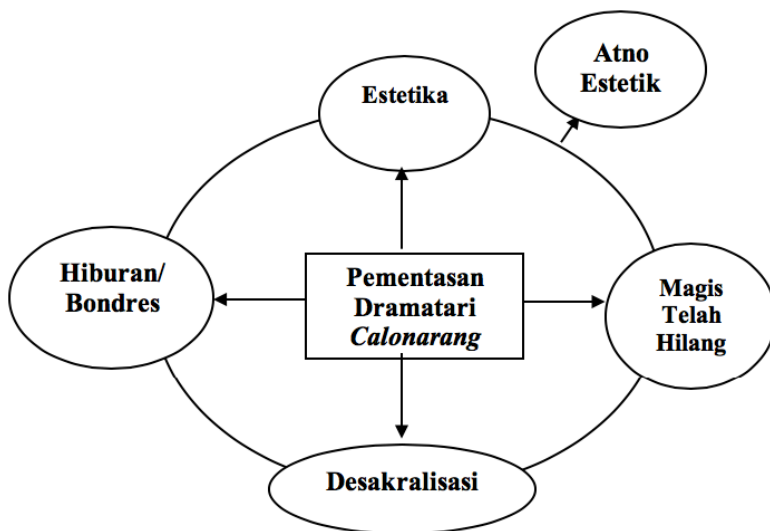
Demikianlah dalam teks *tutur*, bahwa awal penciptaan atau sebelum semua ini tercipta yang ada hanya kekosongan (*sunya*). Jadi *sunya* atau *suwung* adalah awal dari penciptaan segala eksistensi, sehingga paralel dengan prinsip *suwung* dalam seni pementasan merupakan awal dari ide kreatifitas dan gagasan tersebut tercipta. Berkenaan dengan hal tersebut, *sunya* adalah prinsip estetik pementasan seni dalam kebudayaan Bali darimana sumber ide kreatifitas dan daya energi dimunculkan dalam bentuk pementasan seni, seperti pementasan dramatari *Calonarang*.

Magis

Pementasan dramatari *Calonarang* di Bali selalu dihubungkan dengan hal-hal yang magis-magi. Kemagisan tersebut justru menjadi pesona yang kuat, sehingga masyarakat Hindu di Bali menjadikan pementasan tersebut sebagai objek tontonan yang menarik. Terlepas pementasan *Calonarang* sebagai pelengkap ritus suci, pementasan *Calonarang* selalu juga dihubungkan dengan pergumulan dua ilmu mistis Bali yang ada tradisi dan kepercayaan kuno terhadap cerita-cerita *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah* yakni janda *Dirah*

sebagaimana disebutkan dalam teks *lontar Calonarang*. Atas hal tersebut, cerita *Calonarang* sangat populer dalam lingkungan sosial masyarakat Bali, khususnya yang beragama Hindu¹⁶¹. Hal ini tercermin dari keragaman fungsinya, yang bukan saja terkait dengan kepentingan hiburan, tetapi juga berkenaan dengan hal-hal yang religius sakral magis.

Seni pementasan *Calonarang* sebagai sarana upacara adalah fungsinya tertua dan elementer (baca mendasar). Salah satu motivasi yang melatarbelakangi munculnya pementasan adalah pemenuhan terhadap kebutuhan masyarakat kota Denpasar yang beragama Hindu terhadap hal yang magis, dan menggunakan tarian sebagai sarannya (Bandem, 1984:50). Bahkan di beberapa tempat di Bali, termasuk di Kota Denpasar terdapat unsur tertentu dari sebuah tarian yang dianggap memiliki kekuatan magis, dan daya magis merupakan ekspresi keindahan. Dalam kaitannya estetika magis, seni pementasan *Calonarang* diyakini sebagai media seni untuk memanggil kekuatan gaib, menjemput roh pelindung untuk hadir di tempat upacara, memanggil roh, mempertontonkan kegagahan, uji ketangkasan batin, dan pelengkap ritus upacara serta peruwatan dengan daya keindahan. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* klasik dapat dilihat pada skema polarisasi berikut:



Skema Polarisasi Pementasan Dramatari *Calonarang* Klasik
(Sumber: konstruksi Peneliti, 2017)

Merujuk pada skema tersebut, jelas menunjukkan pola klasik yang semestinya harus dipertahankan sebagai sebuah pakem. Meskipun dalam perkembangannya pementasan dramatari *Calonarang* tetap berinovasi dan dinamis. Pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah pementasan sakral magis dengan tujuan untuk hal-hal yang kartasistik yang kemudian sangat kelihatan aspek *teo-estetiknya* sebagai penyucian *sekala* dan *niskala* melalui pementasan seni. Pementasan *Calonarang* sebagai pertunjukkan daya magis yang dihubungkan dengan keindahan secara jelas dijumpai dalam teks *Calonarang*, yang mengisahkan tentang *Calonarang* yang menari dengan muridnya dengan iringan *kemanak* dan *kangsi* di kuburan dan mengundang hadirnya Bhattāri Durga (Bhagawati)¹⁶². Tarian ini merupakan sarana untuk memperoleh

kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk melancarkan *tenung* berupa wabah penyakit. *Calonarang* bersama murid-muridnya menari (*umigel*) sebagai sarana magis untuk mencapai tujuan-tujuan tertentu, seperti dalam teks *Calonarang* lembar 9b sebagai berikut:

“...samy aninggihaken ta sira kabeh, ri sojarira Larung, tumurut Ni Calonarang. Neher mawjar ta sira, "ya dahat denteku Larung. Lah unyaken kamanak kangsinteka. lah rwang pada umigel, sasiki-sasiki sowang, dak tinghalanya ulahta sasiki-sasiki, mene yan tekeng karya , lah pareng umigel”

Terjemahan:

“...mereka semua mendukung ucapan I Larung (mengikuti) Ni Calonarang menurut. Kemudian ia berkata, "ya, diperkuatlah tujuanku Larung. Bunyikanlah kamanak kangsimu itu. Marilah kita menari, satu per satu, akan kulihat gerakanmu masing-masing. Nanti jika saatnya tiba, aku bersama menari" (Ardhana, dkk, 2015:43)”

Petikan teks *Calonarang* tersebut di atas dapat menyiratkan sebuah kesan magis. Terlebih teks menjelaskan bahwa mereka melakukan tarian di kuburan dengan bertelanjang dan memuja Hyang Bhagavati agar berkenan memberikan anugerah dan pemenuhan atas keinginan *Calonarang* untuk menyebarkan wabah penyakit. Merujuk pada teks sumber sastra *Calonarang*, yang disipnosiskan sebagai berikut¹⁶³:

Menjangkitnya ketakutan di suatu desa yang bernama Desa Girah, Kediri, Jawa Timur. *Calonarang* dengan daya sihirnya sangat ditakuti, sehingga putrinya bernama Ratna Manggali yang cantik jelita tak ada yang berani melamarnya. *Calonarang* menjadi sangat marah dan malu, dan dengan geram yang tak habis-habisnya ia menyemburkan api dahsyat dari mata, hidung, mulut, dan

telinganya. Berselang beberapa lama, banyak penduduk desa terkena penyakit, pagi sakit, petang meninggal, petang sakit, esoknya meninggal. Desa Girah menjadi mencekam, tak seorang penduduk berani keluar rumah di waktu malam hari. Terlebih-lebih lagi suara anjing mengaung-ngaung seperti melihat sesuatu yang aneh dan menakutkan. *Calonarang* bersama murid-murinya setiap malam pergi ke kuburan memuja Bhatari Durga. Ia mempersembahkan mayat-mayat dalam kepingan, bahkan memakai organ-organ mayat untuk menghias diri, misalnya berkalung usus orang, beranting paru-paru, mencuci rambut dengan darah, dan menari-nari. Penyakit melanda penduduk sekitar, panas, dingin, lalu mati. Tangis meledak di seluruh negeri Kediri. *Calonarang* terus menyebarkan wabah bersama-sama dengan anak buahnya, yaitu Ni Wersirsa, Ni Lenda, Ni Lendi, Ni Guyang, Ni Larung mengiringi tarian si janda. Situasi yang tidak menguntungkan bagi sebuah negeri, menyebabkan kewibawaan raja Airlangga menjadi terganggu. Raja segera bersabda kepada para petinggi kerajaan, seperti para Patih, para menteri utama, pendeta, resi, serta pejabat tinggi lainnya, dalam suatu pertemuan di Pendopo kerajaan untuk mengatasi keadaan desa yang tertimpa marabahaya. Patih Madri pertama kali diutus untuk menghadapi *Calonarang*. Namun sayang Patih ini kalah perang melawan Ni Larung (murid Calon Arang) yang berubah menjadi seekor burung garuda. Mata Patih Madri dipatok oleh sang burung dan akhirnya meninggal. Sepeninggal Patih Madri, raja kembali mengutus Patih Taskara Maguna (baca *Pandung*) untuk melenyapkan si janda dari Desa Girah tersebut. Patih ini pun tidak berhasil mengalahkan *Calonarang*, sehingga raja pada akhirnya meminta bantuan kepada Mpu Bharadah, seorang *yogiswara* yang tinggal di pertapaan Lemah Tulis, Mpu Bharadah lalu mengadakan pemujaan kepada Sang Hyang Agni atau Dewa Api di tengah malam, dan memohon agar diberi kekuatan untuk menghadapi *Calonarang* yang jahat

itu. Mpu Bharadah lalu meneruskan perjalanannya melewati tepi kuburan dengan pepohonan yang rimbun. Srigala meraung-raung memakan bangkai, burung gagak berbunyi keras berkepanjangan, anjing menggonggong tak henti-hentinya. Melihat Mpu Bharadah datang, anjing tidak menggonggong lagi, bunyi burung gagak berhenti pula. Orang yang sakit sembuh kembali, yang mati hidup kembali. Kedatangan Sang Yogiswara Bharadah disambut oleh *Calonarang*, dan di janda ini segera minta nasehat. Kata Mpu Bharadah: “Engkau telah banyak membunuh orang, melaksanakan perbuatan jahat, membuat penderitaan rakyat. Terlalu besar malapetaka yang engkau perbuat, dan engkau belum mengetahui seluk-beluk pembebasan dosa”. *Calonarang* mohon agar segera diruwat untuk menebus dosa-dosa yang telah dibuatnya. Dengan menggunakan buku-buku “Asta Capaka” Sang *Calonarang* mati seketika di tempat berdirinya itu. Namun Mpu Bharadah menghidupkan kembali untuk disempurnakan dan ditunjukkan jalan yang benar serta seluk-beluk kehidupan yang benar.

Deskripsi sinopsis tersebut berdasarkan atas sumber yang jelas, yakni teks *Calonarang* koleksi Gedong Kertya Lor 45. Selanjutnya dalam pementasan *Calonarang* di Bali, khususnya di Bali selalu merujuk pada sumber sastra tersebut, meskipun dalam pementasan terkadang diinterpolasi atau diambil carangan cerita saja. Terkadang dalam pementasan, cerita dari teks *Calonarang* hanya diambil dalam beberapa adegan saja, dan hal tersebut menurut Bandem,dkk (1989) dampak daripada adanya tranformasi pementasan, baik alur, tokoh, cerita dan lakon yang dipentaskan. Namun tidak dapat disangkal bahwa pementasan *Calonarang*, entah itu mengambil lakon secara utuh dan tidak selalu memunculkan aspek magis dan mistik yang kuat. Lebih-lebih, jika pementasan *Calonarang* dipentaskan secara utuh merujuk pada sumber teks sastra *Calonarang*.

Sebagaimana Cok Sawitri penulis novel *Jirah* menjelaskan sebagai berikut:

"Magis dan mistik seolah-olah menjadi roh pementasan *Calonarang*, baik dalam tata pentas teaterikal dan kepercayaan-kepercayaan yang dilekatkan padanya. Hal tersebut sejalan dengan kultur orang Bali yang menyukai terhadap hal-hal yang magis dalam arti gaib, *tenget* dan sakral. Oleh karena itu, mementaskan *Calonarang* lebih baik selalu merujuk pada sumber saja, sebab teks *Calonarang* adalah kitabnya pementasan *Calonarang*. Jika menghendaki pementasan *Calonarang* terkesan magis dan indah, pelaku *Calonarang* harus menghilangkan dulu rasa takut dalam dirinya, seperti *Walu Nateng Dirah*".

Dilihat secara kronologis historikal pementasan, memang cikal bakal pementasan *Calonarang* adalah bersumber pada teks sastra *Calonarang*. Jadi, citra dan daya magis yang dimunculkan dalam setiap pementasan mengalir dari narasi cerita sebagaimana dalam teks sastra *Calonarang* sebutkan. Menariknya adalah para pelaku seni dan seniman seni *Calonarang* memberikan tambahan-tambahan adegan yang semakin menambah kesan mistis dan magis pementasan *Calonarang*. Sebagaimana dapat dilihat pada pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura di wilayah Kota Denpasar yang menggunakan mayat atau orang meninggal dengan pelbagai sesaji sebagaimana orang yang benar-benar telah meninggal, menambah semakin mencekam pertunjukkan ini. Pada adegan *watangan* dan *ngundang* inilah semakin menambah suasana yang mencekam dan magis, terlebih ketika tukang *undang* menyerukan untuk memanggil semua orang yang ahli ilmu *desti*. Adapun adegan *watangan* tersebut seperti terlihat pada gambar 20.

Tidak saja pada adegan *pengundangan* dan *watangan*, pada klimaks dari pementasan juga sangat jelas menunjukkan atraksi magis yang kuat. Pekikan bertalu, ada yang berteriak, ada juga yang menangis meraung-raung. Satu persatu tidak sadarkan diri, mereka berdiri meminta *lelabaan*. Puluhan krama desa di mana *Calonarang* dipentaskan *kerauhan*. Kemudian *Pepatih* dan *Sadeg* menghunus keris dan berusaha menikam *Rangda* yang tiada lain adalah *Ratu Ayu*. Adegan *pengunyingan* pun terjadi dan berakhir ketika ada *ngaturang penyambleh*. Adegan tersebut selalu menunjukkan kesan magis yang kuat, dan spirit dari pementasan tersebut berada pada kesan magis yang dimunculkan. Dalam kepercayaan dan keyakinan masyarakat Bali, magis merupakan kebutuhan dan dasar dalam kehidupan religi mereka. Adapun magis sebagaimana dijelaskan R.Otto¹⁶⁴, bahwa magis selalu berhubungan dengan hal-hal yang gaib sebagai dasar religi. Magis adalah kepercayaan manusia terhadap segala sesuatu yang berhubungan dengan kegaiban, dan ada keinginan manusia untuk “bersatu” dengan hal yang gaib. Kegaiban begitu mempesonakan manusia, dan dipandang sebagai sesuatu yang sakral dan luar biasa.

Berdasarkan atas hal tersebut, magis merupakan hal yang penting dalam kehidupan berreligi masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Adanya pementasan *Calonarang* tersebut mengajak orang Hindu di Denpasar untuk meneguhkan keyakinan dan kepercayaan mereka terhadap kekuatan gaib sebagai manifestasi dari *Ida Sanghyang Widhi Wasa* melalui adegan dramatikal yang mengandung nilai keindahan. Bahkan magis tersebut tidak saja selalu memunculkan sesuatu yang menyeramkan, tetapi juga keindahan dan kesucian sebagai bidang sakral. Eliade¹⁶⁵ juga menyatakan bahwa kehidupan manusia tidak dapat dipisahkan dari dua hal, yaitu bidang sakral dan profan. Bidang sakral merupakan segala sesuatu yang berhubungan dengan hal-hal yang tidak biasa, abadi dan selalu dihubungkan dengan

kegaiban. Sebaliknya profan merupakan hal-hal yang biasa dan tidak dianggap gaib dan keramat. Berkenaan dengan hal itu, magi selalu bertautan dengan kepercayaan terhadap hal yang gaib. Sejalan dengan itu, meminjam uraian Ghazali (2011:129), yaitu:

Secara garis besar “Magis” adalah kepercayaan dan praktik dimana manusia meyakini bahwa secara langsung mereka dapat mempengaruhi kekuatan alam dan antar mereka sendiri, entah tujuan baik atau buruk, dengan usaha-usaha mereka sendiri dalam memanipulasi daya-daya yang lebih tinggi. Magi juga berhubungan dengan “upacara dan rumusan verbal yang memproyeksikan hasrat manusia ke dunia luar atas dasar teori pengontrolan manusia, untuk sesuatu tujuan.

Adapun Frezzer¹⁶⁶ menjelaskan bahwa kepercayaan magis adalah berakar dari kepercayaan *animisme* dan *dinamisme* sebagai sumber kepercayaan manusia. *Animisme* adalah segala hal ikhwal kepercayaan terhadap benda-benda gaib, pun demikian *dinamisme* adalah kepercayaan terhadap kekuatan alam. Berkenaan dengan hal itu, magis selalu berkaitan dengan kepercayaan-kepercayaan “gaib” yang dianggap ada di luar diri manusia. Magis klasik akan mendasarkan ajarannya kepada sebuah doktrinal emiksitas kuat, bahwa segala benda jika sering dihadirkan kekuatan gaib, maka benda tersebut akan memiliki spirit. Dalam pementasan *Calonarang*, banyak menyajikan atribut-atribut sakral yang diyakini memiliki kekuatan gaib. *Barong-Rangda* selalu mendapatkan posisi dan kedudukan yang penting. Dua objek tersebut dipandang sakral magis dan selalu ditampilkan dalam pementasan *Calonarang* dan ritual sehingga setiap saat dihadirkan kekuatan gaib pada *Barong-Rangda* dan objek lainnya.

Lain halnya dengan Koentjaraningrat (1987:49), menyitir Van Gennep, yang selalu mempertautkan magi identik dengan

ritus-ritus suci dan ritus kematian. Bagi Van Genneep, ritus kematian selalu memunculkan aktivitas magi karena ada kepercayaan roh adalah kekal dan “maha gaib”. Oleh karena itu, adegan *Calonarang* sengaja akan mementaskan sebuah prosesi kematian melalui *watangan* sehingga ritus kematian sebagai ritus magi selalu dapat dilihat dan dinikmati serta ditemukan makna filsafatnya. Pemaknaan “magi” yang relevan dengan penelitian ini juga dapat diketemukan dalam deskripsi Ghazali (2012), bahwa “magi” selalu berhubungan dengan hal-hal yang misterius, dan kekuatan aktif yang memiliki suatu masyarakat tertentu dan pada umumnya memiliki dan menguasai roh-roh dan semua jiwa. Semua tindakan penciptaan kosmos hanya dapat terbentuk melalui magi dari Dewa.

Dalam tradisi *Tantrik*, “magi” berhubungan dengan tradisi “mistisisme”, yakni sebuah metode “penyatuan rahasia” antara energi *Śakti* dengan *Śiva*¹⁶⁷. Disebutkan dalam buku *The Serpent Power The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga*, bahwa “...magi or mystics is an aspect of the shakti (power of energy) and consort of Siva. Philosophically mystics is the creative energy that eventually forms mind and matter, and comes to rest in the lowest form of matter”. Jadi, dalam tradisi *Tantrik*, magi berhubungan dengan mistik adalah merupakan proses “penyatuan” rahasia antara dua energi, yakni *Śakti* dengan *Śiva*. Mistik secara filsafati berhubungan dengan energi kreatif manusia, dan kemungkinan adalah pikiran dan material dan menyatu dalam bentuk *purusa* dengan *śakti* (*prakerti*).

Berdasarkan atas deskripsi teoretik tersebut, baik pementasan dan cerita *Calonarang* meresap dalam kehidupan masyarakat, karena pementasan dan ceritanya bersifat religius-magis dan sesuai dengan aura tanah Bali yang religius-magis pula. Dikatakan bersifat magis, karena cerita *Calonarang* memang intinya membicarakan tentang *black magic*. Bila

bertolak dari etimologi katanya, kata *Calonarang* berasal dari dua kata, yaitu: *Calon*, artinya bakal (an) dan *Arang* berarti abu. Secara leksikal *Calonarang* berarti bakalan jadi abu. Tetapi secara kontekstual *Calonarang* berarti kehancuran sebuah negara. Kehancuran sebuah negara yang dimaksudkan adalah Kerajaan Kediri, ditandai dengan kematian rakyat “tanpa dosa” yang disebabkan oleh dendam sang pelaku ilmu hitam (*black magic*) “Walu Nateng Girah” (di Bali, Walu Nateng Dirah). Selanjutnya dikatakan bernilai religius, bahwa *Calonarang* dalam mempraktikkan ilmu hitam (*black magic*) bersama murid-muridnya selalu diawali dengan ritual dan pemujaan kepada Bhattāri Bhagawati (Durga). Selanjutnya pesan religius-magisnya tampak pada bentuk sajian yang dipersembahkan kepada penguasa kuburan (Dewi Bhagawati atau Durga) adalah mayat atau daging manusia.

Bila dicermati dengan seksama strukturasi pementasan *Calonarang*, pada intinya banyak nilai-nilai luhur yang dapat disimak dari cerita tersebut. Tetapi secara keseluruhan bahwa sifat dari pementasannya lebih menonjolkan hal-hal yang bersifat religius-magis. Agama Hindu dengan kitab suci Weda (Catur Weda) nya, yang di dalamnya selain memuat ajaran tentang ajaran Ke-Tuhan-an (*Rgveda*); doa-doa pujaan dan pujian kepada para dewa (*Samaveda*); berbagai macam upacara dan upakara yang diperuntukkan kepada para dewa (*Yajurveda*); juga mengajarkan tentang pengetahuan yang bersifat *magis* (*Atharwaveda*). Dengan demikian tidaklah berlebihan sebagaimana dikatakan orang bijak, bahwa apa yang ada di dalam Weda ada di dunia, dan sebaliknya apa yang tidak ada di dalam Weda belum tentu ada di dunia¹⁶⁸.

Kitab *Calonarang* sebagai salah satu karya sastra Hindu periode Jawa Tengah-an (Majapahit II), isi pokoknya adalah tentang ilmu hitam (*black magic*). Termasuk di dalamnya,

bagaimana cara belajar, waktu belajar, dan tempat mempraktekannya. Bagi kalangan masyarakat Hindu di Bali, *black magic* dikategorikan ke dalam ilmu kiri (*pengliyakan*) atau ilmu yang mengajarkan tentang *pangiwa*. Walaupun sebagian banyak masyarakat Bali suka menonton *Calonarang*, tetapi tidak banyak orang yang memiliki ilmu hitam adalah agak risih dan terkadang menghindar untuk mendekatnya. Biasanya hanya orang-orang tertentu saja, seperti saudara, sahabat, dan orang-orang yang belum mengenalnya yang mau dekat dengannya.

Sebuah pendapat menyatakan bahwa ilmu *desti* dapat dikelompokkan menjadi 4 (empat)¹⁶⁹, yaitu: *pendestian*, *papasangan*, *ngleyak*, dan *babahi*. (1) *Pedestian* (penyihir), yaitu seseorang melakukan kekuatan gaibnya dengan menggunakan lambang (simbol) untuk menyakiti atau membunuh. Untuk itu si pelaku *pedestian* membuat gambar sosok seseorang yang ingin disakiti tersebut pada suatu benda (kertas atau lontar). Benda yang bergambar itu lalu dibakar ditusuk, diikat, dibebed, sambil mengucapkan mantra-mantra yang di dalamnya berisi nama si korban. Sesungguhnya banyak ada pariasi-pariasinya sesuai dengan keadaan; (2) *Papasangan*, yaitu suatu benda yang diisi kekuatan gaib. Seperti: gambar, mantra-mantra, dan harus disembunyikan (ditanam) di dalam tanah pekarangan, di muka pintu rumah di bawah pagar, di ladang, atau di dalam rumah yang kebanyakan di atas atau di bawah tempat tidurnya, sehingga si korban terkena oleh pengaruh sihir itu, (3) *Ngeleak*, yaitu orang punya kemahiran sehingga ia bisa nampak dalam bentuk *bhuta* atau salah satu binatang. Ia memutar balikkan segala norma. Yang buruk dianggap baik; keluarga dan sahabat dianggap musuh; bangkai dianggap sebagai makanan lezat dan berbau harum; pendeknya bertentangan dengan kaidah-kaidah yang dikaruniakan Tuhan; dan (4) *Babahi*, yaitu suatu penyakit yang sangat ditakuti orang dan pantas benar berdiri sejajar dengan *leak*. Sebab dengan penyakit itu si musuh dapat sangat

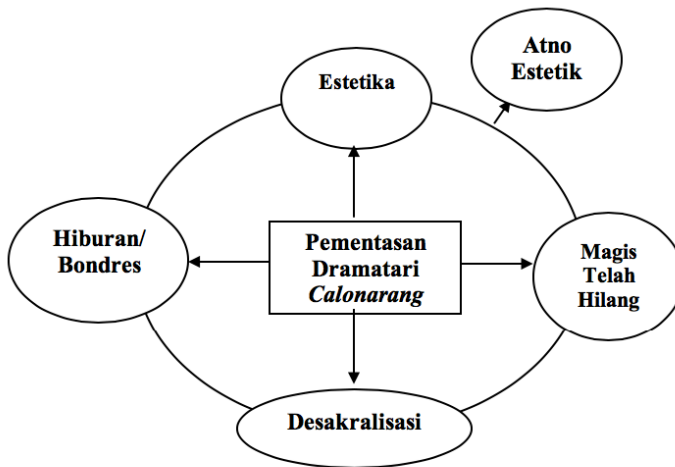
hebat dirugikan. Apabila adegan *Calonarang* tersebut diperhatikan dengan baik, maka semua praktik-praktik ilmu hitam tersebut digambarkan dengan nuansa keindahan atau estetikanya.

Terlebih perhatian terfokuskan pada tokoh *Matah Gede* (Si Janda dari Girah), sesungguhnya ilmu yang ia miliki sudah meliputi keempat jenis ilmu *desti* sebagaimana terurai di depan. Ia sudah dianggap mahaguru oleh para muridnya, seperti Lende, Lendi, Gandi, Larung, Guyang, Waksirsa, dan Mahisawardana di bidang ilmu hitam. Sebagai ilmu, bahwa ilmu *desti* yang dimiliki oleh *Walu Nateng Girah (calonarang)* adalah sangat baik. Bahkan Mpu Bharadah memuji isi kitab *Calonarang* yang sesungguhnya adalah mengajarkan tentang kebaikan, hanya saja disalahgunakan oleh *Walu Nateng Girah*¹⁷⁰.

Penyalahgunaan dari ilmu tersebut adalah berawal kemarahan *Calonarang* karena putri kesayangannya tidak ada yang melamarnya. Kemudian ia mengadakan pemujaan dengan mempersembahkan daging manusia kepada penguasa kuburan, Dewi Bhagawati (Dewi Durga). Dewi Durga muncul dan *Calonarang* ditanya. Mengapa persembahan ini dilakukan? *Calonarang* menjawab, “hamba melakukan semuanya ini adalah untuk menghancurkan rakyat kerajaan”. Walaupun Durga mengijinkannya, tetapi ia diingatkan untuk berhati-hati, karena hampir sampai ajalmu. Bilamana disimak peringatan Dewi Durga kepada *Calonarang* untuk berhati-hati dan jangan sampai ke pusat kerajaan, dapat dimaknai sebagai isyarat agar *Calonarang* mengendalikan diri bahwa apa yang dilakukannya adalah menyimpang dari ajaran ke-Tuhan-an. Tampaknya *Calonarang* sendiri telah menyadari bahwa dirinya sudah melakukan kesalahan besar karena ilmu yang dimilikinya disalahgunakan.

Secara keseluruhan pementasan *Calonarang* yang magis tidak saja menghantarkan pada sebuah dimensi yang menyeramkan, tetapi ada nilai keindahan di dalamnya. Magis atau kegaiban tersebut sesungguhnya merupakan wujud dari keindahan yang berhubungan dengan rasa dan perasaan dalam suasana ritus-ritus yang dianggap memiliki kesucian. Dengan demikian, magis pada pementasan dramatari *Calonarang* adalah “instrumen” atau “sarana” yang digunakan untuk mencapai tujuan khusus. Sebagaimana magis dalam aspek sosiologis adalah sebagai sarana bagi orang-orang untuk mencapai tujuan khusus¹⁷¹. Tujuan yang akan dicapai dalam konteks pementasan sudah tentu *lango* atau keindahan sehingga dapat memberikan kenikmatan seni kepada penikmat di samping secara fundamental berhubungan dengan ritus penyucian.

Selain itu, aspek magis pada pementasan dramatari *Calonarang* adalah bertujuan sebagai “ekspresif”, yakni masyarakat Hindu menggunakannya untuk menyatakan dan menyimbolkan hubungan-hubungan simbolis berkenaan dengan kepercayaan-kepercayaan lokal, dan berhubungan dengan segala macam keindahan seni pementasan. Oleh karena itu, aspek magis dalam pementasan *Calonarang* dapat dijadikan tujuan *instrumental* dan *ekspresif*, yakni sarana seni keindahan dan penyimbolan makna simbolik yang menjadi dasar kepercayaan dan keyakinan masyarakat Hindu Bali. Meskipun dalam perkembangan selanjutnya pementasan dramatari *Calonarang* mengalami perkembangan secara pesat, dan tentunya ada transformasi dan pergeseran beberapa aspek. Sebagaimana dapat dilihat pada skema berikut:



Skema Polarisasi Pementasan Dramatari *Calonarang Anyar* (Sumber: konstruksi Peneliti, 2017)

Merujuk pada skema tersebut di atas menunjukkan semacam pola pementasan dramatari *Calonarang Anyar* yang terpola dengan adanya transformasi dan pergeseran signifikan dari pementasan *Calonarang* klasik yang berorientasi pada *sakral magis* bergeser menjadi lebih kepada profan, sehingga daya *magis* mendegradasi dan lebih kepada *etno estetika* dalam artian keindahannya hanya sebatas wilayah tontonan dan tidak ada yang memahami makna *tattwa* dibalik pementasannya.

Sakral

Pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali, dan akhir-akhir ini begitu sangat eksis dipentaskan di berbagai pura (tempat suci) di Bali. Di lihat dari repertoar yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*, dan hal tersebut

telah disinggung pada bab sebelumnya. Kemudian, dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, maka pementasan dramatari *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pementasan tradisional yang lain dan tergolong sakral, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra Parwa), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra Ramayana), *Gambuh* (terkait dengan sastra Malat), *Topeng* (terkait dengan sastra Babad) dan berbagai kesenian pementasan sakral lainnya. Kesakralan tersebut terlihat dari fungsi pementasan *Calonarang*, yakni sebagai pengiring *yajña* di pura dan sebagai penyucian serta tidak jarang juga sebagai tontonan yang menyajikan segala keindahan.

Aspek sakral tidak saja terletak pada fungsi tersebut, tetapi pada tema yang tersimpan dan diusung dalam seni *Calonarang*. Oleh karena itu, tidaklah diragukan lagi ketinggian nilai-nilai yang dikandungnya. Berkenaan dengan hal tersebut, Goris (1954) menjelaskan dengan sangat indah bahwa *Calonarang* tidak saja ada dalam terma-terma mitologi, tetapi bisa jadi merupakan sejarah masa silam, dan diwujudkan dalam ruang sakral. Dalam ruang tersebut, ilmu esoterik *tantrik*, ritual dan penyucian selalu dimunculkan sehingga pementasan *Calonarang* bisa juga sebagai tontonan dan tuntunan. Selain itu Bandem, dkk (1989) menyebutkan bahwa Ia (pementasan *Calonarang*) merupakan sarana untuk menetapkan nilai-nilai dan norma-norma sosial dan keagamaan yang patut dipatuhi oleh masyarakat pendukung kesenian ini, antara lain tumbuhnya kepercayaan akan ada kekuatan supernatural sebagai kekuatan yang lebih tinggi dari kekuatan dan kemampuan manusia, yang sekaligus menyadarkan manusia akan keterbatasan dirinya. Disadari atau tidak, akan tumbuh pula rasa hormat dan penyerahan diri secara ikhlas kepada kekuatan yang dianggapnya dapat mengayomi diri mereka,

mewujud dalam berbagai bentuk “karma” (perbuatan) dan ritus sakral.

Orang Hindu di Bali sebagaimana orang-orang Hindu di daerah Bali lainnya sangat menerima dualitas sebagai sebuah keniscayaan. Dualitas bidang atau ranah kehidupan pun diterima sebagai sebuah kemutlakan, yakni bidang sakral dan profan sebagai tatatan *Rwa Bhineda* yang saling melengkapi, dan tidak ada saling mengungguli. Penerimaan orang Bali terhadap dualitas sakral dan profan yang lazim disebut dengan *tenget* dan *cemer*, ditegaskan pula oleh Eliade dalam teori realitasnya yang sakral menjelaskan sebagai berikut.

Kebudayaan tertua adalah dapat dilihat dari pola kehidupan mereka yang didasarkan dua bidang. Bidang sakral dan bidang yang profan. Yang profan adalah wilayah urusan setiap hari-hari, hal yang biasa, tidak disengaja, dan pada umumnya tidak penting. Yang sakral adalah sebaliknya. Ia adalah wilayah *super natural*, hal-hal yang luar biasa, mengesankan, dan penting. Sementara yang profan adalah menghilang dan mudah pecah, penuh bayang-bayang, maka yang sakral adalah yang penuh dengan keabadian¹⁷².

Dua ranah tersebut selalu ada dalam setiap realitas dan masuk ke dalam pola-pola kehidupan sosial masyarakat tradisional. Dalam lingkungan sosial masyarakat Bali, dua bidang ini seolah-olah tidak dapat terpisahkan dalam setiap aspek kehidupan. Terlebih pada sisi kereligiusan masyarakatnya yang selalu memunculkan aktivitas religius dalam aras-aras budaya yang tinggi. Sakral selalu dipandang dengan hal-hal yang suci, *tenget* dan tidak sembarangan berada dalam ruang biasa. Sakral selalu dimuliakan kedudukannya dan secara hierarkis ia berada di atas sehingga sakral selalu berhubungan dengan ritual atau perayaan suci. Oleh karena itu, sakral dalam paradigma

teori Eliade menjadi paralel dengan hakikat sakral dalam ceruk-ceruk pemikiran orang Hindu Bali.

Atas dasar tersebut, apapun yang berhubungan dengan upacara dan kesucian pasti dipandang memiliki nilai sakral. Dalam pementasan *Calonarang*, baik di Bali selalu dihubungkan dengan ritual pengruwatan atau ruwatan. *Calonarang* dipentaskan adalah berhubungan dengan ritual ruwatan yang masih dikenal luas dalam masyarakat, baik di Jawa maupun di Bali¹⁷³. Arti kata *ruwat* adalah “lepas atau bebas”. Upacara *ruwat* dimaksudkan untuk membebaskan seseorang dari pengaruh jahat dan kutukan, dan jika tidak *diruwat* orang tersebut akan memperoleh malapetaka. Salah satu upacara yang lazim berkaitan dengan *ruwat* ini di Jawa adalah pertunjukkan wayang kulit dengan lakon “Murwa Kala”. Di Bali ruwat juga disebut *lukat*, walau mempunyai arti dan tujuan yang berbeda. *Lukat* bukannya sekedar membebaskan seseorang dari pengaruh jahat, tetapi juga membersihkan seseorang dengan menggunakan sarana air suci (*tirta*), baik melalui kolam suci, sungai, maupun lautan dari *mala* yang melekat pada diri seseorang. *Mala* dapat pula dilenyapkan melalui upacara *diksa*. *Diksa* adalah salah satu upacara dan secara umum dapat dilakukan sebagai berikut¹⁷⁴:

- 1) Semacam inisiasi yang harus dilalui seseorang untuk mencapai tingkat hidup atau ajaran yang lebih tinggi.
- 2) Upacara penyucian seseorang sebelum melaksanakan suatu upacara tertentu atau menjadi seorang pendeta.
- 3) Suatu upacara yang harus dilalui sebelum seseorang berhak mengikuti/mempelajari ajaran-ajaran agama tertentu, dan
- 4) Suatu upacara penebusan dosa.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* dari awal sampai akhir merupakan gambaran bagaimana peningkatan

status dimunculkan dalam berbagai bentuk adegan seni dramatikal sarat magis. Menelisik beberapa pementasan *Calonarang* di Denpasar, ada pementasan yang menarik dipentaskan oleh *sekaa calonarang* yang menggambarkan upacara *panyomyan* atau *pengelukatan* yang sakral, yakni pada awal dan akhir pementasan. Pada awal menggunakan *banten kalangan* dan penyucian dengan *penglukatan* dan pada akhir menggunakan pula ritual *penyambleh* sebagai bentuk ruwatan atau penyucian *sekala-niskala*. Adapun dalam teks *Calonarang*, prosesi ruwatan dilakukan ketika janda *Calonarang* telah diruwat Mpu Bharadah, seorang *yogiswara* dari Lembah Tulis¹⁷⁵. Narasi teks tersebut sering dipentaskan dalam lakon “*Ngeseng Waringin*” oleh *sekaa Calonarang* di Kota Denpasar, yakni Gita Bandana Praja. Adapun bagian dari teks *Calonarang* tersebut adalah sebagai berikut:

Mpu Bharadah pada mulanya menolak untuk meruwat *Calonarang* yang telah berdosa karena membinasakan banyak manusia, rakyat Airlangga. Karena penolakan itu *Calonarang* marah sehingga terjadi perang, yang pada akhirnya *Calonarang* tewas. Namun setelah *Calonarang* tewas, lalu timbul keinginan Mpu Bharadah untuk meruwat *Calonarang* sehingga dihidupkan kembali. *Calonarang* sangat marah dan Mpu Bharadah segera menjelaskan bahwa maksud menghidupkanmu kembali karena saya belum mengajarimu tentang arti kesempurnaan (*kelepasan*), sorga (*swarga*), dan menghilangkan dosamu (*makakilanganing vighananta*). Mendengar jawaban Mpu Bharadah, *Calonarang* sangat gembira dan ia segera diruwat. Setelah itu ia mati dengan sempurna (Bandem, dkk,1989:121).

Penggalan teks cerita *Calonarang* tersebut sering diambil sebagai bagian dari lakon *Ngeseng Waringin*, akan tetapi sering sekali adegan yang menceritakan penggalan teks di atas diabsurdkan

dengan pementasan lainnya, seperti adegan humor *bondres* atau dipersingkat dengan tidak mengambil adegan tersebut. Padahal letak penguatan dalam teks *Calonarang* adalah pada kisah tersebut. Seyogyanya cerita tersebut tetap dijadikan inspirasi dalam bentuk pementasan sehingga tidak ada kerancuan. Sebab selama ini tidak ada kejelasan pada adegan mana dalam pementasan *Calonarang* yang merepresentatifkan sebuah prosesi ritus ruwatan. Cerita yang inspiratif tersebut akan memberikan efek terhadap seniman *Calonarang* dalam meramu ide dan gagasan kreatif mereka sehingga mampu mementaskan pementasan seni sakral yang berkualitas, tetapi masih tetap mempertahankan nilai sakralnya. Bandem (1998:1) menjelaskan bahwa inspirasi adalah (1) pengaruh yang membangkitkan kegiatan kreatif dalam susastra, seni lukis, seni tari, dan sebagainya, (2) orang atau benda yang mengilhaminya, (3) gagasan yang muncul dari ingatan, dan (4) inspirasi akan membawa seniman pada ruang kreatifitas yang tinggi.

Menurut pengalaman dari beberapa orang pencipta seni dan budaya, saat melakukan eksplorasi dalam penciptaan seni tari misalnya, ternyata peranan inspirasi sangat menonjol. Dalam menciptakan seni tari biasanya seorang pencipta mendapat motivasi untuk mewujudkan karya seninya. Dalam proses penciptaan, eksplorasi ini menjadi amat penting karena dalam fase ini seorang pencipta berpikir, berimajinasi, merenung, untuk memperoleh “inspirasi” guna mendapatkan tema dari karyanya.

Demikian pentingnya peranan inspirasi sebagai penggugah kreativitas dalam menciptakan karya seni dan budaya, seorang seniman harus mekaji berbagai sumber, misalnya mencari karya-karya sastra, naskah-naskah kuno, cerita-cerita dan sebagainya. Pemahaman mengenai sumber-sumber ini mutlak menjadi dasar penting dalam berkarya,

karena karya-karya itu harus berwujud atas dasar inteprestasi dari sumber-sumber yang digunakan. Apabila hal itu dapat dilakukan, maka karya itu dapat dikatakan memiliki “ilham atau *taksu*” dan secara kharismatis memikat penikmatnya.

Seperti telah disinggung di atas, *Calonarang* adalah cerita yang mengisahkan seorang perempuan yang memiliki ilmu sihir yang sangat tinggi dan berseteru dengan penguasa. Kesaktiannya itu digunakan untuk berbuat jahat dengan menyebarkan wabah penyakit kesegenap wilayah kerajaan. Untuk menanggulangi kuasa *Calonarang* yang dipandang sebagai sihir jahat, raja meminta bantuan kepada seorang pertapa yang berdiam di Lemah Tulis, Mpu Bharadah, namanya. Pendeta inilah akhirnya yang dapat mengalahkan *Calonarang*, janda dari Girah tersebut.

Cerita *Calonarang* yang mengandung aspek historis, spiritual, estetis, dan sakral magis tersebut telah memberikan inspirasi yang kuat terhadap para seniman, khususnya pelaku seni *Calonarang*. Dalam usaha mencari corak seni pementasan sakral tradisional inilah ditempuh beragam cara seperti yang dilakukan para seniman-seniman *Calonarang* di Kota Denpasar dengan mempelajari cerita *Calonarang* dengan cermat. Dengan cara ini mereka meyakini akan memperoleh bentuk dan interpretasi kultural mengenai lingkungan dan alam lain, sehingga pementasan *Calonarang* menjadi ciri khas budaya leluhurnya, dan selalu berhubungan dengan aktivitas sakral. Oleh karena itu, menyitir uraian Cok Sawitri (wawancara, 26 Nopember 2016), bahwa untuk mementaskan *Calonarang* agar *metaksu* dan kelihatan sakral, pelaku *Calonarang* terlebih dahulu hendaknya menghilangkan “rasa takutnya”, sebab *ketattwan Calonarang* adalah interpretasi oleh bathin untuk diri tidak takut akan berbagai hal dalam kehidupan. Ketika semua ketakutan menghilang, maka jiwa akan menjadi indah.

Karya-karya seniman *Calonarang* di Bali menghasilkan kekhasan yang terletak pada pembentukan tipologi wajah figur-figur yang menjadi tema sentral dalam karya-karyanya dan pementasan. Dalam sikap maupun komposisi figur-figur orangnya, terasa sangat kuat akan adanya hubungan dengan ide dan cara pengelompokkan serta pengkomposisian sebagaimana figur-figur tokoh dalam cerita *Calonarang* yang menjadi pengilhaman baginya. Para seniman mengambil tema *Calonarang* sesuai dengan keinginan pribadinya masing-masing, karena menganggap bahwa cerita *Calonarang* merupakan aspek yang artistik untuk diwujudkan dalam pementasan, dan diapresiasi kepada masyarakat¹⁷⁶.

Pementasan dramatari *Calonarang* ini kiranya dapat pula dipandang sebagai strukturalisme yang mengetengahkan paradigma *binery opposition* (*Rwa Bhineda*) sebagai struktur berpikir yang mengkonstruksi pikiran, sebagaimana teraktualisasi pada tindakan manusia pada sistem sosial. Dua hal yang bertentangan bisa berbentuk pasangan yang menghasilkan ekuilibrium, misalnya *kaja-kelod*, gunung-laut, laki-perempuan, hidung-mata, timur-utara/barat dan sebagainya¹⁷⁷. *Oposisi Biner* yang berpasangan satu sama lainnya tidak boleh saling meniadakan, karena yang satu tidak bermakna tanpa yang lainnya, dan keduanya harus ada secara seimbang guna menghasilkan sesuatu yang berguna bagi manusia. Selain itu, ada pula dugaan pasangan bertentangan yang menghasilkan konflik, misalnya *dharma-adharma*, *susila-asusila*, benar-salah, kedamaian-kekerasan, dan keteraturan-kekacauan. Untuk jenis pasangan yang berkonflik, yang satu memang harus ada guna memberikan makna kepada yang lainnya. Manusia harus memilih salah satu di antaranya guna mewujudkan kehidupan yang damai dan sejahtera. Namun karena kuatnya daya tarik “agama pasar” (kapitalisme, ideologi pasar), maka sebagai manusia justru memilih tindakan yang salah, *adharma*, *asusila*,

sehingga muncul banyak kejahatan dalam masyarakat. Oleh karena itu, hadirnya seni pementasan dramatari *Calonarang* di Bali sedikit tidaknya memberikan penguatan terhadap kepercayaan *niskala*.

Berkenaan dengan hal tersebut, agama Hindu di Bali dan kesenian (tari-tarian) Bali satu sama lainnya saling berkaitan. Ditinjau dari segi fungsi, hampir tidak ada suatu upacara keagamaan yang sempurna tanpa adanya pementasan kesenian. Sebaliknya, masyarakat pemeluk agama Hindu senantiasa menganggap bahwa tari Bali mengandung nilai-nilai religius di dalamnya. Keterkaitan seni pementasan dramatari sakral dalam upacara tersebut sangat bergantung dengan tingkatan upacaranya dan pada umumnya terjadi pada upacara tingkat *madya* dan *utama* (besar) yang berfungsi baik sebagai *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*. Berkaitan dengan penggolongan fungsi tari, tari-tarian Indonesia dapat digolongkan menjadi tiga yaitu¹⁷⁸: tari-tarian upacara, tari-tarian hiburan, dan tari-tarian pertunjukkan. Tari upacara sampai sekarang masih terpelihara pada masyarakat pedalaman Irian Jaya, Kalimantan, dan sebagian terdapat di Bali. Pada pelaksanaan upacara-upacara agama Hindu Dharma di Bali sering memerlukan tari-tarian sebagai sarana upacara.

Adapun pementasan dramatari *Calonarang* bagi sebagian masyarakat Bali mempunyai kedudukan yang penting. Terlebih masyarakat Hindu di Kota Denpasar melihat bahwa pementasan *Calonarang* bukanlah pementasan yang bersifat hiburan semata, tetapi adalah tarian sakral yang berhubungan dengan agama dan ritual. Bukan saja berhubungan dengan agama dan ritual, tetapi ada simbol sakral yang selalu dipertautkan dengan pementasan. Simbol sakral yang paling mencolok adalah *Barong Ketet* yang sebagian besar diberikan nama suci atau *parab* adalah *Ratu Gede*, *Ratu Bagus* dan

beberapa nama lainnya. Menariknya, masyarakat Hindu di Bali sedikitpun tidak ada yang meragukan akan kesakralan dari *Barong* yang ditarikan (*mesolah*) dalam setiap pementasan *Calonarang*. Semua begitu “terpesona” akan kekudusan dari keberadaan *Barong Ketet* sehingga ada persatuan antara *Barong* dengan kesakralan tersebut. Oleh sebab itu, masyarakat Hindu di Kota Denpasar sangat memuliakan *Barong* yang sakral sebagai sesuatu yang berbeda dengan profan. Meminjam uraian Eliade (2010:64), bahwa tindakan penampakan yang sakral inilah yang disebut dengan “hierofani”.

Barong merupakan sebuah perwujudan binatang mitologi sakral yang ditampilkan pada setiap pementasan *Calonarang* yang diadakan dalam rangka upacara *piodalan*. Berdasarkan atas telusur dan merujuk beberapa pementasan yang dilakukan *sekaa Calonarang*, bahwasanya pementasan *Calonarang* sebagian besar dipentaskan ketikan ada upacara *piodalan* di pura. Hal tersebut menjadikan pertanda, bahwa pementasan *Calonarang* adalah memiliki karakteristik pementasan sakral sesungguhnya. *Piodalan* secara harfiah berasal dari kata *wedal* yang artinya keluar, turun, atau dilinggakkannya Ida Hyang Widhi Wasa dengan segala manifestasiNya menurut hari yang telah ditetapkan untuk Pamarajan, Pura, dan Kahyangan yang bersangkutan¹⁷⁹. Hari *piodalan* ini disebut juga *Petirtan*, *Petoyan*, dan *Puja Wali*, dan pementasan *Calonarang* seringkali dipentaskan pada saat sehari sebelum *penyineban* atau fases setelah puncak *piodalan*. Bahkan ada sebelum puncak *piodalan*, karena pementasan *Calonarang* sifatnya adalah menyucikan *ngeruwat bhuta* dan kala hingga menjadi *dewa*.

Hampir tidak ada pementasan *Calonarang* tanpa adanya upacara *piodalan*, terutama *piodalan* di pura Dalem, karena antara *Calonarang*, *Barong*, dan upacara tersebut saling

berkaitan satu sama lainnya. Pura sebagai tempat suci bagi umat Hindu untuk memuja dan mengagungkan kebesaran *Sanghyang Widhi* (Tuhan Yang Maha Kuasa) dengan berbagai manifestasiNya disebut *Kahyangan* yang terdiri dari *Kahyangan Tiga*, dan *Kahyangan Jagat*. Pura juga digunakan sebagai tempat kegiatan-kegiatan sosial dan pendidikan yang berhubungan dengan keagamaan. Pura Dalem merupakan salah satu tempat suci dan tergolong kelompok pura *Kahyangan Tiga*, tempat untuk memuja Bhatari Durga (Sakti Siwa) sebagai dewa kematian. Pura Dalem ini dibangun dekat dengan kuburan sebagai simbol peleburan atau *pralina* dan setiap kuburan mempunyai tempat pemujaan yang disebut *Prajapati* atau *Mrajapati*¹⁸⁰. Sebelum pementasan *Calonarang* dilakukan, biasanya pelaksanaan upacara diadakan selama dua hari sampai dengan empat hari. *Barong* dan *Rangda* ditempatkan (disthanakan) pada salah satu tempat yang disebut *piyasan*. Di hadapan *Barong* dan *Rangda* terdapat sesaji yang dipersembahkan oleh warga masyarakat. Pada hari keempat diadakan pementasan *Calonarang* yang melibatkan *Barong* dan *Rangda*. Kedua perwujudan sakral ini ditarikan yang disaksikan oleh para umatnya. Meminjam uraian Subagia (2016), bahwa ketika pementasan *Calonarang*, *Barong* dan *Rangda* “*napak pertiwi*” sebagai simbolisasi memohon berkat dari pertiwi.

Selain *Barong*, pementasan dramatari *Calonarang* yang diadakan pada upacara *piodalan* di pura Dalem di wilayah Denpasar selalu dikaitkan dengan tokoh *Rangda* yang bernama Ratu Sakti, Ratu Ayu dan Ratu Manik. Dengan hadirnya perwujudan magi tersebut masyarakat dan pendukung dramatari *Calonarang* merasa terhindar dari hal-hal yang mengganggu kehidupan mereka. Dalam pementasan *Calonarang* rasanya sulit untuk dipisahkan antara pelaksanaan ritual dengan pementasan seninya. Pada saat-saat tertentu sering pula terjadi *kerawuhan* yang melibatkan para penonton yang berasal dari

umatnya dengan menusuk-nusukkan keris ke arah badannya sebagai sebuah pementasan sakral. Bertolak atas hal itu, dapat dikemukakan sebuah proksi bahwasanya pementasan *Calonarang* sebagai sebuah pertunjukkan fenomena religius.

Oleh sebab itu, citra sakral yang dilekatkan pada pementasan dramatari *Calonarang* selalu mengada (eksis) dalam religiusitas masyarakat Bali. Hal tersebut, diperkuat lagi melalui pandangan yang sangat menarik dari Eliade (2010:46) sebagai berikut:

Oleh karena itu, ciri yang mencolok dari fenomena religius adalah selalu mengandaikan dua pembagian dari seluruh dunia, yang diketahui dan yang tidak diketahui, ke dalam dua kelas yang merangkum segala yang ada, tetapi secara radikal saling meniadakan. Hal-hal yang sakral adalah hal-hal yang dilindungi dan disendirikan oleh larangan-larangan; sebaliknya di luar itu adalah hal-hal yang kebalikan dari semua itu. Oleh karena itu, kepercayaan religius adalah menyatakan kodrat dari hal-hal yang sakral dan hubungan-hubungan mereka dalam sebuah ruang. Ruang sakral juga selalu berhubungan dengan nilai estetik, karena lebih mudah dirasakan tetapi sedikit sulit dideskripsikan.

Pementasan *Calonarang* eksis dalam lingkungan sosial masyarakat Hindu di Bali memiliki keterhubungan dengan ritual, sehingga *Calonarang* bukan lagi dipandang sebagai kesenian biasa (profan), tetapi kesenian sakral yang benar-benar dilindungi kepercayaan-kepercayaan terhadap hal-hal yang magis. Menjadi kekhasan tersendiri, bahwa pementasan tersebut selalu memiliki pertautan yang kuat dengan keindahan (estetik) karena pementasan tersebut membawa seseorang pada kemudahan untuk merasakan hingga memiliki kepuasan batin. Bertolak atas hal tersebut, ritual sakral dan pementasan sakral berada dalam satu ruang keindahan. Meskipun banyak perdebatan tentang ritual dengan pementasan. Ada sejumlah

unsur yang membedakan antara unsur ritual dengan jenis tingkah laku manusia lainnya¹⁸¹. Ritual, bersifat formal atau sudah mempunyai bentuk tertentu, yang dilakukan di tempat-tempat khusus (suci) dalam waktu tertentu pula. Selain itu, ritual juga menyangkut peribadatan yakni perangkat upacara, rangkaian kata-kata yang dilakukan oleh seseorang selain umat pendukungnya. Semua ini memberikan gambaran hubungan ritual dengan pertunjukkan, tetapi pementasan lebih cenderung memiliki penonton dari pada pengikut, sedangkan ritual yang berbentuk jemaah dapat mengikuti ritual dalam suasana khushuk (khidmat).

Ritual dilakukan dari hari ke hari, dari waktu ke waktu, dari tahun ke tahun dan dari generasi ke generasi, maka ritual mengungkapkan pesan-pesan abadi nilai-nilai yang dapat dimengerti oleh pengikut ritual. Dengan ikut serta dalam kegiatan itu, maka para pelaku ritual merasa menerima suatu aturan sosial dan moral yang dapat meluluhkan statusnya dari semata-mata sebagai orang biasa. Sudah menjadi kebiasaan masyarakat setiap melaksanakan upacara ritual disesuaikan dengan *padéwasan ayu* (hari baik) atas petunjuk seorang pendeta. Pemilihan hari yang baik akan berpengaruh kepada keberhasilan suatu upacara. Sebaliknya apabila salah memilih hari akan berdampak kurang baik dan biasanya tidak mendapat restu dari seorang pendeta. Pelaksanaan upacara ritual diadakan dari perpaduan perhitungan waktu *Wawaran*, *Wuku*, *Sasih*, *Sasih*, *Purnama*, (bulan penuh) atau *Tilem* (bulan mati). Perhitungan waktu *Wawaran* di antaranya ada yang disebut *Triwara* yang merupakan siklus tiga hari yaitu hari *Pasah*, *Beteng*, dan *Kajeng*, *Pancawara* merupakan siklus lima hari yaitu *Umanis*, *Pon*, *Wage*, *Pahing*, dan *Kliwon*, *Saptawara* merupakan siklus tujuh hari yaitu hari *Redite*, *Soma*, *Anggara*, *Buda*, *Wraspati*, *Sukra*, dan *Saniscara*. Dalam perhitungan waktu berdasarkan wuku dimulai dari *wuku Sinta*, *Landep*, *Ukir*,

Kulantir, Tolu, Gumbreg, Wariga, Warigadian, Juluwangi, Sungsang, Dunggulan, Kuningan dan sebagainya. Pelaksanaan ritual berdasarkan perhitungannya wuku jatuh setiap enam bulan sekali (210 hari).

Ada pula pelaksanaan upacara yang diadakan setiap tahun sekali yang terjadi dari perpaduan bulan purnama dengan perhitungan *sasih* seperti *Purnamaning Kapat* sebagai hari *piodalan Barong-Rangda*. Sedangkan hari raya Nyepi terjadi dari perpaduan Tilem (bulan mati) dengan *Sasih Kasanga* (kesembilan) yang juga disebut *Tilem Kasanga*. Seperti diketahui setiap *piodalan* di pura masyarakat Hindu di Kota Denpasar datang ke pura mereka masing-masing ketika ada *piodalan* untuk dapat *ngaturang ayah (ngayah)*. *Ngayah* adalah salah satu perwujudan sistem gotong-royong dalam kehidupan masyarakat sehari-hari yang dilakukan secara bersama-sama baik oleh kelompok *banjar* maupun kelompok lain. *Ngayah* merupakan tindakan pengabdian tanpa pamrih yang terjadi pula pada seni pertunjukkan tradisional di Bali¹⁸².

Ngayah dalam bahasa Bali, artinya bekerja yang dapat dilakukan oleh setiap kelompok masyarakat untuk kepentingan upacara, yang merupakan kebanggaan bagi masyarakat pada umumnya. Kegiatan ini dapat dilakukan, apakah ia sebagai pekerja bangunan, tukang banten, tukang sapu, dan atau pendukung suatu pementasan. Sistem *ngayah* terjadi pula pada pementasan dramaturgi *Calonarang* di Kota Denpasar. Sistem *ngayah* dalam pementasan *Calonarang* merupakan tradisi emik yang masih tetap dipertahankan. Meskipun hal-hal yang bersifat transaksional masih tetap berlaku, tetapi dalam konteks kewajaran. *Ngayah* inilah merupakan prinsip fundamental yang diusung dalam setiap pementasan, sehingga hampir warga *sekaa Calonarang* merupakan kelaziman menyebutkan diri mereka *ngayah ngigel Calonarang (ngayah menarikan Calonarang)*.

Meskipun realitasnya mereka dibayar menggunakan istilah “*sesari*”. Menariknya adalah ketika pementasan selesai ketua rombongan *sekaa Calonarang* menghadap *prajuru* atau penyelenggara pementasan untuk menerima *sesari*. Namun demikian, *sesari* hanya diambil sebagian saja, dan sisanya *dipunyakan* ke pura simbol ketulusan *ngayah*.

Selanjutnya, kesakralan yang ada dalam pementasan dramatari *Calonarang* tidak saja terdapat pada ritual dan adegan pementasan serta atribut, tetapi tokoh utama *Walu Nateng Dirah (Matah Gede)* juga merefleksikan kesakralan yang memberikan pengaruh magis. *Matah Gede* dalam *Calonarang* adalah seorang tokoh yang menganut aliran magi hitam (*pangiwa*) yang bertarung dengan Barong (*penengen*)¹⁸³. Selain itu juga didukung oleh faktor tempat (*jaba pura Dalem*) dan faktor waktu tengah malam yang menyebabkan suatu pementasan menjadi lebih sakral. Dengan demikian *Calonarang* suatu pertunjukan yang diyakini oleh masyarakat dapat menimbulkan kekuatan gaib sehingga oleh karenanya dapat menguasai alam sekitarnya termasuk alam pikiran dan tingkah laku manusia. Sifat-sifat ritual sakral magis ini juga dimiliki oleh *Barong* dan *Rangda* sebagai perwujudan sakral tentu mengalami suatu proses ritual yang panjang. Dimulai dari pemilihan bahan (kayu), proses pembuatannya, sampai pada upacara *pasupati*. Ketiga tahapan ini dilakukan berdasarkan hasil pertemuan yang disepakatai masyarakat setempat. Sedangkan dalam pemilihan bahan (kayu), masyarakat berpaling ke pura Dalem. Seperti diketahui di sekitar pura tersebut dan di dekat kuburan banyak pohon yang utama untuk bahan *Barong* dan *Rangda*. Seperti dikatakan I Wayan Pugeg bahwa pohon-pohon yang besar itu berukuran *apeluk agung* (berdiameter satu meter) dan sudah *tonyanan* (memiliki kekuatan)¹⁸⁴.

Proses pembuatan *Barong* sakral selalu diawali dengan upacara keagamaan. Kegiatan ini dimulai dari *ngepél kayu* yang artinya mengambil sebagian kecil kayu dari pohon *pulé* atau randu yang dilakukan oleh seorang pendeta dan dilengkapi dengan sesajen berupa sebuah *daksina* yang dipersembahkan kepada Banaspati Raja sebagai dewa pohon. *Daksina* ditempatkan pada sebuah *bedogan* atau *celekontong* yang berisi beras sejumpit, sebutir kelapa yang dihilangkan sabut-sabutnya, satu *kojong pesel-peselan*, *gegantusan*, sebutir telur, satu *tampelan sirih*, irisan pisan dan tebu, benang putih di atas kelapa dan *sesari*¹⁸⁵. *Ngepél* juga dapat berarti *seték*, yaitu cara menanam pohon (mawar, mangga, singkong dan sebagainya) kayu yang diambil untuk bahan *Barong* diserahkan kepada seorang *sangging* (pembuat *Barong*). Ida Bagus Sudiksa (wawancara, 9 Desember 2016) mengatakan: “dalam proses pembuatan *Barong* atau *Rangda* yang akan disucikan memerlukan perhatian khusus, artinya mengenai *sangging* (pembuat *Barong*) dipilih seseorang ksatria atau brahmana”.

Tingkatan upacara selanjutnya adalah *ngatep* (menggantungkan) kepala *Barong* dan badan *Barong*. Upacara ini dilakukan di sebuah pura yang disebut *mapasupati* (mensucikan) atau meningkatkan status *Barong* menjadi lebih sakral. Kemudian dilanjutkan dengan upacara *penyambleh* sebagai akhir dari rangkaian upacara ini. Upacara *penyambleh* dilakukan pada tengah malam, di mana *Barong* dan *Rangda* dibawa ke dekat kuburan. Suatu upacara yang langka seperti ini dianggap berhasil, apabila terjadi peristiwa *kerawuhan* atau isyarat-isyarat tertentu yang hanya dimengerti oleh pemangkunya. Upacara *penyambleh* di desa tertentu juga berarti *ngereh*. *Ngereh* atau *ngerehang* adalah merupakan upacara *pasupati* (peningkatan status) dengan memberikan kekuatan gaib pada *topeng-topeng*¹⁸⁶. Upacara ini juga dilakukan pada tengah malam, ketika *topeng-topeng* di bawa ke kuburan dan

diletakkan di bawah sebuah pohon besar. Upacara ini diadakan tanpa diterangi sinar lampu apa pun termasuk dilarang menyalakan api rokok. Masyarakat pengikutnya harus menunggu di dalam kegelapan sampai harapan itu datang, mungkin berupa sinar biru dari langit dan masuk ke dalam *topeng-topeng*. Sebagai contoh sejumlah sesajen yang diperlukan di dalam upacara *pangatep* dan *penyambleh Barong* dan *Rangda* adalah sebagai berikut:

“Prascita durmanggala asiki, santun asiki, sesari 1700 jinah bolong (uang kepeng), mebe ayam wiring kumatandang, masampian andong bang, penyeneng andong siki. Malih tumpeng adanan mebe ayam putih, raka sarwa galahan, suci asoroh, daksina asiki, maberas acatu, sesari 225 jinah bolong. Pangulapan, pangambian, praslis, prascita, sesayut pusung baru, nasi telung pulung, sampian tatelu, sate calon, sate lambat, sate asem tatelu, balung bolong. Malih tatebasan mundur diksa, nasi sasah matanceb bungan tunjung lima, lis malukus, sesayut kawiaris, nasi kepelan bungkulan, getih alimas, bawang jahe, sekar pucuk bang, tatebus bang, panyeneng andong bang, sekar taman, sekar mangle. Malih suci pejati, rayunan putih kuning, sesayut prascita durmangala, rantasan saparadeg, peras penyeneng, daksina maeras acatu, sesari 500 jinag bolong, pangkonan maiwak karang, biyu kaonan, segahan agung asiki, sesayut bayu teke, tatebasan pasupati, prangkatan selam kapid, tumpeng bang adanan mebe ayam pinanggang, caru manca warna, genep upakaraning caru. Raris buktiang pasanggaran, wus ring pasanggaran buktiang ring sor, gelar sangane buktiang sami, wus punika raris ngantebang tatebasan sane inucap ring aejng tur ngelarang pasupati, wus mapasupati raris ambahang prangkatan suwangkapir miwah segeh agunge sane inucap ring ajeng (Gunayasa, 2016:22)”.

Selanjutnya adalah *banten penyambleh* berdasarkan atas *lontar pengatep Barong* adalah sebagai berikut:

Raris mamargi nunggakin ring genah tarune sane anggen Barong, maduluran ngaturang poejati, suci asoroh, paras ajengan, daksinam genep upakaranuing pejati. Malih pejati ring pura Dalem, suci asoroh, peras ajengan, ajuman putih kuning, tumppeng bang adananm, sesantun maberas acatu, mebe ayam kumatandang. Ring wus mamargi nunggakin ring genah tarune, raris mangesraya ring pura Dalem. Risampun ne wenten ngedas lemah rarisnyambleh ring setrae, pangkonan, segehan, iwak babikarangan, bakaran, peras panyeneng, segehan agung, mesambleh antuk celeng butuhan, caru mancawarna (Gunayasa, 2016:23).

Pelaksanaan upacara di atas mulai dari upacara *Pangatep* sampai kepada upacara *Panyambleh* atau *ngerehang* bisa terjadi secara berulang-ulang atau sepuluh tahun sekali. Hal ini sangat tergantung dari keinginan masyarakat setempat untuk memperbaiki *Barong* dan *Rangda* yang dimilikinya. Kegiatan seperti ini dilakukan menjelang hari *pidalan* sebuah pura tempat penyimpanan *Barong*. Selanjutnya setelah prosesi tersebut telah usai dilanjutkan dengan *napak siti*, yakni dengan cara mementaskan dramatari *Calonarang*. Pada saat pementasan tersebut, *Barong-Rangda* ditarikan dengan sangat indahny, dan memunculkan keindahan. Jadi, aspek sakral dalam pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu unsur yang mampu membuat pementasan tersebut mengandung daya estetik yang tinggi. Dengan demikian, ketika *sekaa Calonarang* berkehendak menyajikan pementasan yang mengandung daya estetik, maka tidak saja dituntut pelaku seni mahir dalam penguasaan gerak, ekspresi, penjiwaan dan memahami sastra *Calonarang*, tetapi dituntut pula melakoni ritus-ritus pementasan yang di dalamnya ada hal yang kudus (baca sakral).

Sakti

Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dapat memunculkan rasa estetis yang tinggi melalui sebuah pengalaman estetik, baik oleh pelaku dan penikmat. Keindahan dalam konsep Hindu adalah merasakan pengalaman estetik yang sering disebut dengan *rasasvada*. Pengalaman estetik atau *rasasvada* ini berhubungan dengan rasa keindahan dalam diri, sehingga dapat memunculkan *saktibhava*¹⁸⁷. *Saktivada* merupakan kekhasan estetik yang memiliki karakteristik sebagaimana menurut Zoetmulder (1983:203-218), meliputi:

(1) Sebelum membuat sesuatu, si pembuat memuja Tuhan terlebih dahulu; (2) manunggal dengan Tuhan adalah sarana sekaligus tujuan; (3) penciptaan karya seni merupakan *yoga*; (4) dalam rangka *yoga*, pengarang adalah alat; (5) untuk itu pencipta karya seni melakukan pemurnian emosi agar menjadi *rasa* dengan laku spiritual; (6) pengalaman estetik terbayang dimana-mana; (7) dengan demikian, pencipta seni dan alam menyatu dalam keindahan; (8) ternyata pengalaman estetik pencipta seni adalah ketenggelamannya dengan Tuhan sebagai *saktibhava*; dan (9) dengan demikian karya seni adalah monument *dharma*.

Rasa keindahan dalam diri hanya akan dapat dirasakan jika seseorang mampu memahami kekhasan estetik melalui pengalaman estetik atau *rasasvada*. Kemudian rasa keindahan dalam diri sebagai *saktibhava* akan dapat memunculkan *shrdaya*, yakni sebagai puncak pengalaman estetik. Puncak dari pengalaman estetik adalah pelaku seni atau penikmat seni mengalami pencerapan dan lupa akan dirinya sehingga mencapai titik universal yang membawa kebahagiaan tertinggi¹⁸⁸. Kemudian *saktibhava* dapat dikenali dari ekspresi pelaku seni di pentas arena dan kondisi dimana pada puncak

atau klimaks pementasan ada adegan *trance* atau “*kerauhan*” yang memperlihatkan kesaktian dari *Ida Sesuhunan Ratu Ayu* dan *Ratu Gede*¹⁸⁹.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* kekhasan estetik hingga menjadi *saktibhava* diperlihatkan oleh pelaku pementasan, bahkan penonton. Sangat sering, pelaku atau praktisi dan penari *Calonarang* seolah-olah mengalami pencerapan dan lupa akan diri, karena seolah-olah dirinya adalah tokoh yang diperankannya. Pak Nyoman Geguh praktisi dramatari *Calonarang* menjelaskan bahwa dirinya ketika menari *Matah Gede* pada fase tertentu tercerap dan lupa diri hingga yang dirasakan dirinya bukan dirinya lagi, tetapi seperti *Matah Gede* sehingga ekspresi yang dikeluarkan ketika pentas selalu memunculkan karakter *Matah Gede* secara menakjubkan. *Saktibhava* sebagai pengalaman keindahan juga sering dirasakan oleh penari *sisya*. Dari beberapa pementasan *Calonarang* yang dipentaskan dalam ruang sakral di wilayah Kota Denpasar, ada beberapa kali *sisya* justru *kerauhan* (*trance*) setelah melakukan tarian *sisya*. Ada beberapa *sisya* juga tiba-tiba berteriak histeris dan lupa dirinya sesampainya di belakang panggung. Kemudian, diberikan *tirtha* dan *sajeng tetabuhan* pada akhirnya mereka tersadarkan kembali.

Saktibhava yang sering sekali muncul dalam pementasan *Calonarang* adalah pada adegan klimaks atau puncak. Ketika *Matah Gede* atau *Walu Nateng Dirah* bertarung dengan patih *Taskara Maguna* atau *Pandung*. *Matah Gede* yang murka akibat ditantang *Pandung*, segera memurthi menjadi *Rangda* di atas *Tingga*. Sosok *Rangda* ini umumnya menggunakan *Rangda Sakral* yang diberi gelar *Ratu Ayu*, dan segera *Pandung* naik ke atas *Tingga* dan *Rangda* seolah-olah di tarik ke bawah dan setelah *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* menyentuh tanah (*napak siti*), lantas *Pandung* berusaha menikam dengan keris. Namun apa

daya, *Pandung* tidak mampu melakukan itu. *Rangda* pun menari-nari dengan lincah, mengibaskan “*kereb*”, dan pada adegan inilah sangat jelas kelihatan *saktibhava* hingga orang-orang yang terbawa pada suasana ini akan mengalami *bhava* atau getaran keindahan, bahkan tidak jarang pada adegan ini menimbulkan *kerauhan masal*.

Selanjutnya, *saktibhava* semakin memuncak ketika *Rangda* menyuarakan “*ucap-ucap*” *Rangda* dan dibarengi dengan teriakan *Patih* atau *Sadeg* yang sudah memegang keris. Seolah-olah terjadi pertarungan antara *Ratu Ayu* dengan *Sadeg* hingga suasana mencekam ditambah *tabuh* bertalu-talu mengeluarkan suara yang riuh. Selanjutnya, *sadeg* dengan kuat menghujam dengan keris *Ratu Ayu*, dan *Sadeg* yang sudah *kerauhan* semakin beringas menghujam *Ratu Ayu* dengan keris berkali-kali, tetapi *Ratu Ayu* masih tetap menari dan mengibaskan *kekerebnya*. Penggambaran adegan tersebut sesungguhnya *saktibhava* yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* sebagai puncak pengalaman estetik mereka para pelaku seni sakral *Calonarang*. Adegan yang demikian dalam teks *Natyasastra* disebut dengan *Sthayi Bhavas* yakni ada delapan jenis *bhava* yang merupakan ekspresi dari *sakti bhavas*, seperti dapat dilihat pada deskripsi berikut:

These emotional states are inherent to humans. They are basic as they are inborn, understandable without explanation. They also are characterized by intensity, as they dominate and direct behavior. On the stage Sthayi bhavas are represented by certain Anubhavas, explained in Natya Shastra as follows: Sthayi bhavas are manifested by corresponding Anubhavas:

(1) *Rati (Pleasure)* - Smiling face, sweet words, contraction of eye-brows, sidelong glances and the like. (2) *Hasa (Joy)* - Smile and the like, i.e., laughter, excessive laughter. (3) *Shoka (Sorrow)* - Shedding tears, lamentation, bewailing, change of color, loss of voice,

looseness of limbs, falling on the ground, crying, deep breathing, paralysis, insanity, death and the like. (4)Krodha (Malice) - Extended nostrils, unturned eyes, bitten lips, throbbing cheeks and the like. a) against enemies - knitting of the eye-brows, fierce look, bitten lips, hands clasping each other, touching one's own shoulder and breast. b) when controlled by superiors - slightly downcast eyes, wiping off slight perspiration and not expressing any violent movement. c) against beloved woman - very slight movement of the body, shedding tears, knitting eyebrows, sidelong glances and throbbing lips. d) against one's servants - threat, rebuke, dilating eyes and casting contemptuous looks of various kinds. e) artificial - betraying signs of effort. (5) Utsaha (Courage) - steadiness, munificence, boldness of undertaking and the like. (6) Bhaya (Fear) - trembling of the hands and feet, palpitation of the heart, paralysis, dryness of the mouth, licking lips, perspiration, tremor, apprehension of danger, seeking for safety, running away, loud crying and the like. (7) Jugupsa (Disgust) - contracting all the limbs, spitting, narrowing down of the mouth, heartache and the like. (8) Vismaya (Surprise) - wide opening the eyes, looking without winking of the eyes and movement of the eye-brows, horripilation, moving the head to and fro, the cry of 'well done' and the like (Kumar, 2006:221).

Bertolak atas hal itu, Kumar (2006) memberikan komentar atas teks *Natyasastra* yang menjelaskan tentang bahwa ada delapan *bhava* yang disebut dengan *Sthayi Bhavas*, dan kedelapan *bhava* tersebut adalah sebagai puncak pengalaman estetik dalam pementasan seni, dan ekspresi dari *sakti bhava*. *Rati* adalah rasa “senang” yang memuncak pada ekspresi kepuasan. Ekspresi tersebut dalam pementasan *Calonarang* terlihat dari kegirangan para *sisya* ketika mengiringi *Walu Nateng Dirah* menari. Ekspresi *Rati* juga terlihat ketika adegan humorik yang

dipentaskan oleh *Bondres*. *Hasa* adalah ekspresi kegembiraan, dan ekspresi tersebut terlihat dalam pementasan yang diperlihatkan oleh masing-masing tokoh. *Shoka* adalah ekspresi kesedihan yang diperlihatkan oleh tokoh pementasan *Calonarang*, terutama ketika *Walu Nateng Dirah* membuat wabah penyakit, dan membuat warga banyak yang mati, dan suasana sedih semakin terasa ketika ditembangkan kidung kematian, terlebih ada adegan *watangan*.

Selanjutnya ekspresi *Krodha* adalah kemarahan, dan ekspresi tersebut begitu jelas terlihat atas kemurkaan *Matah Gede* dan atas kemarahannya itu ia menari dan mengutus *sisya*-nya untuk membuat wabah penyakit. Adegan kemarahan *Matah Gede* merupakan ekspresi *Krodha* yang membuat pementasan *Calonarang* sangat variatif berkenaan dengan berbagai macam ekspresi yang menguatkan *bhava* keindahan. Selanjutnya adalah ekspresi *Utsaha* adalah ekspresi keberanian yang ditunjukkan oleh Patih Taskara Maguna atau *Pandung* untuk menantang kesaktian *Walu Nateng Dirah*. Ekspresi berikutnya adalah *Bhaya* adalah ekspresi ketakutan yang mencekam. Ekspresi *Bhaya* ditunjukkan pada saat adegan para *sisya Calonarang* menari dan menyebar wabah penyakit sehingga membuat suasana menakutkan. Selanjutnya ekspresi *Jugupsa* adalah ekspresi mengerikan atau menjijikan adalah ekspresi ketika *watangan* dimandikan dalam prosesi *pengundangan*, dan terakhir adalah ekspresi *Vismaya* adalah ekspresi terkejut dan kejutan yang banyak terdapat pada adegan klimaks dalam pementasan *Calonarang*.

Bertolak atas kedelapan ekspresi tersebut yang disebut dengan *Sthayi Bhavas* merupakan ekspresi dari puncak keidahan (*sakti bhavas*) dalam diri yang selalu dimunculkan oleh pelaku seni *Calonarang* ketika mementaskan pementasan *Calonarang*. Namun secara esensi puncak pengalaman estetik

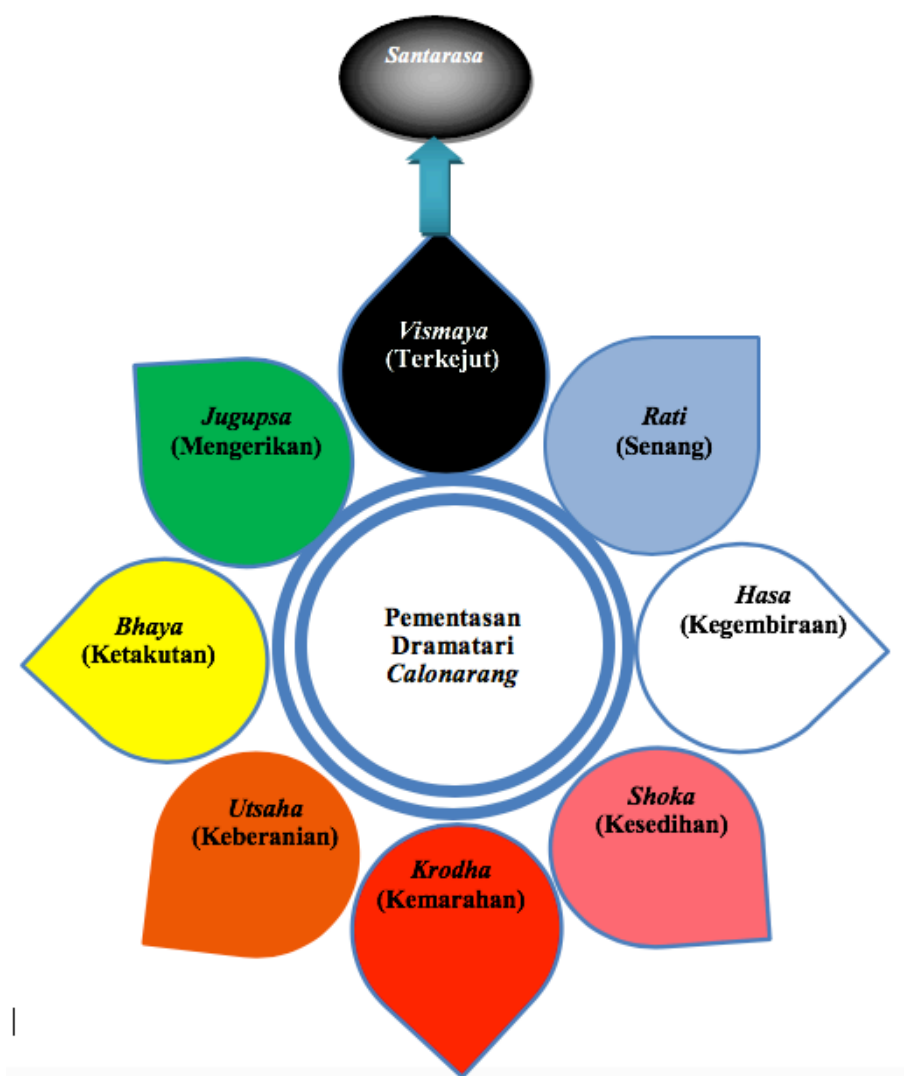
dalam pementasan *Calonarang* tersebut sebenarnya dapat menumbuhkembangkan rasa keindahan dalam diri, jika seseorang sering mengalami pengalaman estetis. Pengalaman itu akan dialami, jika karakteristik kekhasan dari keindahan itu benar-benar dapat direalisasikan dalam kehidupan. Pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain adalah *Sastravada Tantra*, yakni sebagai media transformasi diri untuk memanunggalan diri dengan Tuhan, di mana ruang pentas adalah laboratorium atau alatnya. Mengheningkan diri dalam kesunyian dan di tempat yang angker adalah keindahan dalam praktik *sadhana yoga*, dan dalam konteks ini si pelaku *Calonarang* adalah tidak lebih hanyalah sebagai alat. Oleh karena itu, pelaku *Calonarang* akan melakukan pemurnian untuk menjadi *rasa* dalam laku spiritual dan menyatu antara alam dengan keindahan serta tenggelam dengan Tuhan. Maka dari itu, rasa keindahan dalam diri akan dapat dirasakan.

Merujuk pada uraian tersebut, menjadi sebuah pemaknaan estetis yang dalam, ketika menyadari proses *rasa* kebangkitan melalui proses kontemplatif yang bersifat religius. Dari hal itu dapat dipahami bahwa membicarakan tentang rasa keindahan dalam diri adalah sama halnya dengan *rasa* yang berhubungan dengan pengalaman estetis, yakni perasaan nikmat dan cerah. Pertemuan dua kekuatan *Śiwa* dengan *Śakti* pada satu titik pusat melalui pementasan *Calonarang* adalah simbolisme dari *rasa*, yaitu penyatuan dua kutub, sehingga mengalami pengalaman estetis. Eksotisme penyatuan antara *Śiwa* dan *Śakti* merupakan refleksi dari kenikmatan rasa buah dari penyatuan yang keindahannya mencerahkan dan dari *rasasvada* menuju *brahmasvada*, yaitu pengalaman estetis universal. Menurut I Wayan Sugama praktisi seni dan dosen seni menyebutkan sebagai berikut:

“Pementasan Calonarang dari awal sampai dengan prosesi akhir selalu memunculkan keindahan dalam diri

atau sering disebut dengan sandining lango. Keindahan ini sangat sulit digambarkan, dan ini merupakan kepuasan batin secara sekala dan niskala. Rasa keindahan dalam diri inilah harus dapat ditransformasikan, sehingga harmonisasi dapat terjadi dalam diri. Keindahan dari dalam diri akan dapat memunculkan santa rasa, yakni kesentosaan dan kebahagiaan.”

Berdasarkan pada uraian tersebut, maka dapatlah dinyatakan bahwa aspek *Śaktibhava* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat menimbulkan pengalaman estetik. Pengalaman estetik akan memunculkan rasa keindahan yang mendalam, sehingga memberikan kehalusan jiwa. Pengalaman estetik dapat membangkitkan rasa energi estetik. Ada delapan emosi dasar yang disebut dengan *sthayibhava*¹⁹⁰. Delapan emosi dasar itu berpadanan atau dapat membangkitkan delapan rasa. Belakangan Abhinavagupta menambah satu rasa lagi yang disebut dengan *santa rasa*. *Santa rasa* adalah rasa damai yang bangkit manakala orang menikmati adegan, lukisan, pahatan, musik atau wacana yang mengumandangkan atau mengandung tema kedamaian, kebajikan, kesadaran, kebahagiaan atau kebenaran. Pementasan dramatari *Calonarang* sendiri dapat menimbulkan *santa rasa* bagi penikmat, pelaku dan masyarakat. Berdasarkan pada uraian tersebut, maka dapat disampaikan sebuah konsep. *Padmamandala Śaktibhava* sebagai visualisasi bahwa pementasan *Calonarang* dapat memunculkan delapan ekspresi yang berujung pada pengalaman *Santa Rasa*, seperti dalam skema berikut:



Merujuk pada skema tersebut di atas menunjukkan bahwasanya aspek *Śakti* dalam kaitannya dengan pementasan *Calonarang* adalah berhubungan dengan *bhava* sebagai puncak pengalaman estetik. *Śakti* atau *Śaktibhava* dalam konteks ini bukanlah dimaknai sebagai “*Śakti*” dalam arti *keteguhan* dan *kawisésan*, meskipun dalam *Calonarang*, baik sastra dan pementasannya selalu berhubungan dengan *wisesa* yang dikonotasikan dengan kesaktian. *Śaktibhava* hanya sebuah diksi untuk mendeskripsikan puncak pengalaman estetik dari sebuah pementasan yang tidak menutup kemungkinan juga menjadikan pementasan tersebut adalah pergumulan dari *Śakti wisesa*. Pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebagai simbolisme berpusat dimana dibangun pusat keindahan, sehingga delapan ekspresi terpancar kesegala arah seolah-olah menyerupai *Padmamandala Śaktibhava*.

Skema tersebut juga menunjukan bahwa pementasan tersebut merupakan wujud seni yang mewakili teologis Hindu di Bali yang akan dijelaskan bab selanjutnya. Tidak saja teologis, tetapi merepresentatifkan sebuah ideologi seni yang layak diusung sebagai tema seni pementasan yang berhubungan dengan *Calonarang*, sehingga ada kejelasan konsep berkenaan dengan pementasan *Calonarang*. Sebab selama ini dirasa ada pergeseran dan transformasi seni terhadap pementasan *Calonarang* yang lebih menonjolkan salah satu aspek dan ekspresi. Sedangkan mengacu pada skema 6.4 tersebut, jelas bahwa pementasan *Calonarang* adalah media seni pementasan yang dapat memunculkan kedelapan ekspresi rasa sehingga menjadi *Santarasa*. Oleh karena itu, seniman, praktisi, pelaku, pemerhati seni *Calonarang* seyogyanya memperhatikan secara seksama pementasan *Calonarang* tersebut sebagai sebuah media keseimbangan.

Aéng

Pementasan dramatari *Calonarang* selalu berhubungan dengan hal-hal yang religius, mistik dan sakral magis. Deskripsi tersebut telah disinggung sebelumnya, dan dalam sub bab ini adalah berkaitan dengan aspek "*Aéng*" dalam pementasan *Calonarang* sebagai salah satu unsur estetik yang mampu memunculkan daya erotisme estetik. *Aéng* adalah diksi dalam bahasa Bali yang berujuk pada hal-hal yang menyeramkan. Dalam Kamus Bahasa Bali Indonesia, *Aéng* diartikan menyeramkan¹⁹¹. Namun pendapat lain menjelaskan *Aéng* lebih ke hal-hal yang berkaitan dengan pengalaman estetik, yakni sebuah ungkapan yang melampaui dari hal-hal yang menyeramkan sehingga muncul keindahan dalam diri¹⁹².

Oleh karena itu, estetika Hindu nampak berbeda dengan pengertian estetika seni pada umumnya. Estetika dalam paradigma seni Hindu *Aéng* masih dipandang sebagai sebuah hal yang mengandung unsur keindahan. Hal tersebut dapat dilihat dari selorohan orang Hindu di Bali yang sering mengungkapkan enigma tentang sesuatu objek yang mengandung nilai keindahan dengan menggunakan istilah "*Aéng*", seperti "*Aéng Bagusne, Aéng Jegegne, Aéng Luwungné,*" dan *Aéng-Aéng* yang lainnya. Dengan demikian, *Aéng* merujuk pada sebuah ungkapan yang melampaui dari sebuah "*rasa* keindahan", dan *Aéng* dapat disejajarkan dengan terma estetik. Menurut beberapa pandangan terkait dengan estetika, yaitu lahirnya seni disebabkan oleh tiga hal yaitu lahirnya seni semata-mata untuk kesenangan saja dan untuk mengisi waktu yang terluang, semua kesenian artistik yang dilakukan manusia ditujukan untuk kepentingan dan kebutuhan sosial. Terakhir lahirnya seni adalah untuk memperoleh tenaga gaib untuk keperluan penyucian dan penetralisir, sehingga berwujud pada keseimbangan. *Aéng* dalam pementasan *Calonarang* merupakan

salah satu cabang seni yang termasuk ke dalam seni keagamaan yang timbul melalui gejala seni dengan segala predikatnya sebagai hal yang bersifat magis, ritual, religius dan yang lainnya. Tujuannya jelas adalah untuk memperoleh tenaga gaib untuk keperluan penyucian dan penetralisir, sehingga berwujud pada keseimbangan.

Kepercayaan masyarakat Bali, tidak terkecuali di Kota Denpasar bahwa wabah penyakit berupa *merana* atau *epedemik* yang dikaitkan dengan dimensi *niskala*. Kepercayaan mereka, bahwa para *bhuta* dan orang yang belajar *desti terangjana* adalah mereka yang menyebarkan wabah. Epidemik yang mewabah tersebut tentunya akibat dari adanya ketidak seimbangan dari berbagai unsur. Bahkan ada kepercayaan umum, bahwa para *bhuta* yang ada di ruang *niskala* mengganggu dan menyebabkan penyakit mewabah, sehingga harus digelar ritual dan pengruwatan *sekala-niskala*. Terlebih menurut Hooykaas¹⁹³, bahwa masyarakat Hindu di Bali begitu sangat terpengaruh terhadap cerita mistis dari tema *Calonarang* dan *Basur* sehingga mereka meyakini bahwa penyakit adalah muncul dari adanya ilmu hitam dari orang-orang yang belajar ilmu *Ngiwa*. Atas kepercayaan-kepercayaan tersebut, banyak ritual dilakukan yang tujuannya untuk menetralsisir kekuatan-kekuatan jahat yang dimunculkan dari orang yang belajar ilmu hitam maupun kekuatan mengganggu dari para *Bhuta-Bhuti*.

Kekuatan tersebut seolah-olah menjadi hal yang mengerikan dan menyeramkan (*Aéng*), sehingga tidak dapat disangkal bahwa mereka ingin memohon segala perlindungan kepada para *Ista Dewata*. Permohonan tersebut, diwujudkan melalui ritual dan pementasan seni sakral. Termasuk dalam hal ini mengadakan pementasan *Calonarang*. Sebab pementasan *Calonarang* dari masa lalu memiliki fungsi yang penting dalam kehidupan sosio-religius masyarakat Bali. Meminjam uraian

Bandem (2010), bahwa pementasan *Calonarang* adalah dramaturgi sakral yang bertujuan untuk penyembuhan dan penetralisir kekuatan jahat yang ditimbulkan dari sihir. Zoete dan Spies (1982: 117) dalam buku yang berjudul *Dance and Drama in Bali* juga menyatakan hal yang hampir sama, yakni:

Tjalonarang was making offerings in Poera Dalem. Durga had warned her that her end was near. Then came her disciples with news Bhargava's arrival. Balinese people believe its story is magic story. Tjalonarang with the sisya the dance in cemetery for the spread disease. Therefore, peoples in Bali to making dance and drama Tjalonarang for the neutralizing epidemic of a disease.

Kesan mistik dan sakral tersebut menjadikan pementasan *Calonarang* media atau ritual untuk menetralkan kekuatan jahat atau buruk. Dengan demikian, dramaturgi *Calonarang* tidak saja pementasan dramaturgi pelengkap berpacara, tetapi memang diyakini sebagai penetral segala macam kekuatan buruk yang dimunculkan dari *bhatakala* atau orang yang belajar ilmu hitam. Sebab disebutkan dalam teks *Akitan Calonarang*, bahwa kekuatan buruk yang ada di alam *sekala* hanya dilebur dengan kekuatan *niskala* yang dimunculkan dari kekuatan *Pangiwani-Panengen*. *Pangiwani* diwakilkan *Niscayalingga* diwakilkan kekuatan kiri *Calonarang* dan *Panengen* diwakilkan kekuatan kanan *Mpu Baradah* yang menguasai ilmu *Niscayalingga*. Kedua kekuatan tersebut sangat menakutkan dan menyeramkan sebagai simbol *Rwabhineda* sebagai dua unsur yang saling melengkapi.

Berkenaan dengan hal itu, semakin menegaskan bahwa *Calonarang* yang berhubungan dengan pementasan dan sastra adalah mengandung kekuatan magis yang dapat menjadi penetralisir kekuatan jahat. Namun demikian, perlu ditegaskan

bahwa pementasan *Calonarang* tidak saja mengandung daya magis, tetapi semua itu bermuara pada satu yang substantif, bahwa pementasan *Calonarang* adalah memiliki karakteristik *Aéng*, yakni daya atau kekuatan yang dapat menetralkan, sebab dalam pandangan *Tantrisme* segala sesuatu yang menyeramkan dan menakutkan hanya dapat dilawan dengan kekuatan yang serupa¹⁹⁴. Oleh karena itu, epidemik wabah yang *Aéng* harus dinetralkan dan diseimbangkan dengan segala sesuatu yang dapat memunculkan kekuatan *Aéng*, dan pementasan *Calonarang* paling dominan mengandung kekuatan *Aéng*.

Bertolak atas hal itu, secara denotatif awalnya pementasan *Calonarang* adalah untuk mendapatkan suatu perlindungan dalam hal religius dari berbagai macam kekuatan-kekuatan jahat, karenanya pementasan dramatari *Calonarang* disajikan dalam ruang pentas oleh masyarakat di Bali. Karena tingginya nilai seni dan keindahan serta aspek *Aéng* yang melekat pada pementasan *Calonarang*, seniman tari membuat seni carangan yang disebut dengan *Pencalonarangan*. Seni carangan tersebut pula tidak dapat memisahkan dirinya dari citra *Aéng* yang dimunculkan dalam pementasan. Bahkan tidak jarang pementasan dramatari *Pencalonarangan* ternyata menyuguhkan sajian yang lebih *Aéng*. *Aéng* tersebut sekiranya bukanlah muncul dari ekspresi kehampaan atau kekosongan dalam arti nihilisme. Daya *Aéng* yang dimunculkan dalam setiap pementasan ada beberapa hal yang harus dilakoni, baik dari penokohan, tata pentas, adegan, penjiwaan, ekspresi hingga laku ritual pun sangat menentukan pementasan *Aéng* atau tidak. Terutama *sadhana laku* (spiritualitas) yang hendaknya menjadi faktor diterminan pementasan *Calonarang* dapat memunculkan kesan *Aéng*. Kemudian ajaran spiritual begitu banyak terselip dalam ajaran agama, sehingga agama adalah berhubungan dengan seni, dan sebaliknya. Meskipun tidak dapat dihindarkan, bahwa seni dan agama secara substantif memang

memiliki beberapa perbedaan. Namun demikian, di Bali seni dan agama mengalami kemanunggalan, dan dapat dilihat dari pementasan *Calonarang*.

Deskripsi tersebut di atas mengisyaratkan, bahwa betapa dalam kemanunggalan antara seni dan agama di Bali. Sehingga bila tidak didalami secara sungguh-sungguh, maka sangat sulit dibedakan mana seni dan mana agama. Karena setiap penyelenggaraan *yajña* di Bali pasti ada kesenian dan setiap pertunjukkan kesenian pasti mengandung atau memuat ajaran-ajaran agama. Inilah inti kemanunggalan yang harus dipahami secara mendalam. Pementasan dramatri *Calonarang* sangatlah beralasan, karena pementasan tersebut adalah penyampaian ajaran agama, dan gambaran indah konsepsi filsafat agama dan teologis yang dikemas dalam seni dan keindahan. Ajaran spiritualitas yang ada dalam agama Hindu tersebut dituangkan dalam pementasan seni, sehingga dapat memberikan tuntunan moralitas dan spiritualitas masyarakat Hindu hingga benar-benar mampu mengimplementasikan ajaran tersebut dalam perilaku. *Calonarang* baik teks sastra dan pementasannya dapat dijadikan sebuah gambaran atau cerminan hidup (refleksi diri), bahwa kebenaran dan *dharma* pasti akan membawa seseorang pada peningkatan status (kualitas hidup), bahkan dengan *dharma* seseorang akan terhindar dari segala marabahaya, dan dapat melebur dosa *Triloka*. Sebagaimana teks *Sarasamuscaya* 18 menyebutkan sebagai berikut:

Mwaṅ kottaman ikaṅ dharma, prasiddhā sankaning hitawasana, irikaṅ mulahāken ya, mwaṅ pinakasraya saṅg pandita, sangksepanya, dharma mantasakening triloka.

Terjemahan:

Dan keutamaan dharma itu sesungguhnya merupakan sumber datangnya kebahagiaan bagi yang melaksanakannya; lagipula dharma itu merupakan perlindungan orang yang berilmu; tegasnya hanya dharma

dapat melebur dosa triloka atau jagad tiga (Kajeng, 2010:18).

Selain memang pementasan dramatari *Calonarang* dapat dijadikan sebuah gambaran kehidupan, pementasan *Calonarang* yang memiliki daya *Aéng* sebagai keindahan juga penting dibumikan sebagai sebuah kesenian sakral dan tontonan sekaligus tuntunan. Dalam rangkaian unsur estetika proses selanjutnya untuk memasyarakatkan ajaran agama Hindu, para seniman memilih melalui jalan berkesenian yang disampaikan dalam kegiatan keagamaan. Sehingga peran kesenian dalam kegiatan upacara keagamaan sangat penting karena kesenian merupakan salah satu simbol kesucian yang memberikan suatu penerangan agama terhadap masyarakat. Berkenaan dengan hal itu, pementasan dramatari *Calonarang* merupakan suatu karya seni yang tergolong seni dramatari yang sangat erat berhubungan dengan agama Hindu dan di dalamnya terkandung aspek *Aéng* sebagai wujud dari magis dan sakralnya pementasan. Pementasan tersebut berawal dari cetusan dari kreatifitas sekumpulan orang yang disebut dengan *sekaa Calonarang*. Dari kreatifitas kumpulan orang inilah lahir suatu maha karya yang memiliki nilai seni yang begitu tinggi. Sehingga pementasan *Calonarang* merupakan suatu karya seni yang tergolong suci dan sangat disakralkan.

Untuk dapat memahami rasa indah dan menikmati suatu karya seni dapat dipakai konsep, yaitu aspek estetika antara lain mengenai karya seni dengan bobot dari suatu karya seni¹⁹⁵. Ini dimaksudkan isi atau makna yang disajikan dengan semangat hingga berwujud pada daya *Aéng* yang ditonjolkan. Bobot ini (*Aéng*) dapat ditangkap langsung oleh panca indra atau secara tidak langsung setelah menghayati apa yang ditangkap. Pada dasarnya setiap pementasan seni atau peristiwa kesenian

mengandung tiga aspek yang mendasar yaitu: (1) wujud atau rupa (*iperance*) yang meliputi bentuk (*from*), dan susunan (*structure*), (2) bobot atau isi (*conten, substance*) yang meliputi susunan (*mood*), gagasan (*idea*) dan pesan (*message*), dan (3) penampilan (*presentation*) yang meliputi bakat (*talen*), ketrampilan (*skill*) dan saran.

Bobot seni berupa *Aéng* dalam pementasan *Calonarang* memiliki tiga aspek yang mendasar sebagaimana deskripsi tersebut di atas. Wujud atau rupa dapat dilihat dari bentuk keseluruhan pementasan yang merupakan pementasan dramatari yang digolongkan ke dalam seni *pegambuhan* dan bersifat sakral. Wujud juga dapat dilihat dari strukturasi pementasan yang terdiri dari beberapa unsur dalam adegan dramatikal yang memunculkan beragam ekspresi *Bhava*. Selanjutnya aspek bobot atau isi pementasan *Calonarang* dapat dilihat dari gagasan atau ide dari pementasan dan pesan yang disampaikan dalam pementasan. Ide atau gagasan pementasan tentunya sebagai ruang berkreaitivitas dan mengajegkan kesenian sakral sebagai kebutuhan primer dalam berupacara. Pesan yang disampaikan dalam pementasan *Calonarang* sangat beragam dan sangat penting dihayati dalam kehidupan. Selanjutnya adalah aspek penampilan, dan penampilan inilah berhubungan dengan citra magis, mistik dan *Aéng* yang dapat muncul dari jalannya pementasan atau karakter dari masing-masing tokoh tersebut.

Selain konsep bobot tersebut, dalam teori estetika Hindu sebagaimana Dibia (2010) menjelaskan bahwa dalam konsep estetika khususnya Hindu di Bali, terdapat tiga konsep yang disebut dengan *tiga wisesa* yaitu antara lain: *satyam* (kebenaran), *śiwam* (kesucian), *sundaram* (keindahan). *Tiga wisesa* inilah membawa implikasi pementasan *Calonarang* memunculkan ekspresi *Aéng* sehingga membuat orang luruh dalam *suwung*

atau *sunya*. Sekali lagi *Aéng* dalam konteks ini bukanlah *Aéng* dalam arti harfiah, yakni menyeramkan dan menakutkan. *Aéng* dalam konteks ini adalah ekspresi jiwa yang dimunculkan melalui pementasan *Calonarang* sehingga membuat pelaku dan penikmat seni *Calonarang* terhanyut dalam keindahan dengan suasana magis sebagai penyucian. Menarik meminjam uraian Granoka (1998 : 28), bahwa *Aéng* dimaksudkan adalah ekspresi jiwa untuk mencapai ruang estetika metafisika, agar mampu meneropong roh yang terhanyut oleh keindahan (*lango*) dengan objek ritual magis, yaitu penyucian sang diri (katarsis). Di sinilah estetika telah masuk pada ruang kesunyian (*suwung*), di sinilah jiwa telah lebur menyatu dengan dewa keindahan yang abadi.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* terkandung nilai seni budaya, baik dalam waktu pelaksanaan yang diiringi dengan seni suara yang merupakan simbol dari ketulusikhlasan hati dari masyarakat *desa pakraman* di Kota Denpasar. Demikian juga tabuh atau *gamelan* yang mengiringi, dan sarana *upakara* yang digunakan selalu terkandung nilai seni di dalamnya yang berhubungan sekali dengan relegiusitas Hindu. Keindahan seni yang dapat dilihat dalam pementasan, sarana *upakara* berupa *banten* juga dipersembahkan. Sebuah persembahan yang dibentuk sedemikian rupa, dimana persembahan ini disebut dengan *banten* yang terdiri dari hasil bumi berupa buah, daun, dan lain sebagainya. Kesemuanya ini dibentuk serta disusun sangat rapi yang dihiasi dengan daun kelapa yang dibentuk mulai dari *reringgitan*, *canang sari* yang juga dihiasi dengan bunga, sehingga menghasilkan kreatifitas seni yang indah. *Banten* inilah yang dipersembahkan ketika sebelum dan sesudah pementasan.

Bertolak atas hal itu, pementasan *Calonarang* sesungguhnya merupakan perwujudan kreatifitas manusia yang

dipersembahkan kepada *Ida Sanghyang Widhi Wasa*. Dijelaskan hubungan antara upacara keagamaan dengan seni adalah sebagai berikut¹⁹⁶:

Pada dasarnya umat melaksanakan *Yadnya* didorong oleh rasa *bhakti* yang tulus ikhlas. Dari rasa *bhakti* itu mengalir rasa seni, sebab dalam *bhakti* itu ada rasa atau keinginan untuk mempersembahkan yang terbaik kepada Tuhan, oleh karena itu umat Hindu tidak segan-segan meluangkan waktunya untuk berkorban dan berbuat *yajna* yang betul-betul indah dan penuh nilai seni, hal ini dapat dilihat bagaimana megahnya dan indahnya pura, indahnya bentuk sesajen, merdunya suara tabuh dan gambelan, merdunya lagu-lagu pujaan (*kekidungan*), dan mempesonanya tari-tarian. Jadi singkatnya upacara *yajna* tidak bisa lepas dari unsur-unsur *yajna*.

Berdasarkan uraian tersebut di atas, kesenian memegang peran penting dan tidak dapat dipisahkan keberadaannya dari upacara keagamaan. Kesenian terutama *tetabuhan* berupa *gambelan* yang mengiringi pada saat pementasan *Calonarang*. Alunan dan nada tersebut dapat mengantarkan menuju pada kesucian. Kesenian *gamelan* juga mampu menimbulkan keindahan yang menembus ketergugahan perasaan, sehingga memberikan suatu keindahan bagi yang melihatnya serta membangkitkan perasaan estetis manusia.

Selain itu nilai seni juga dapat dilihat ketika *Barong* dan *Rangda mesolah* atau ditarikan oleh orang yang secara khusus ditugaskan untuk *nyolahang* pada saat pementasan *Calonarang*. Pada saat *Barong* dan *Rangda* menggerakkan seluruh tubuhnya, kaki bergerak ke kiri dan ke kanan, badan bergerak, begitu pula dengan muka dari *Barong* dan *Rangda* ini seakan mau menerkam, dan semua memunculkan rasa keindahan. Tarian tersebut diyakini mengandung kekuatan magis yang membuat masyarakat terlindungi. Menurut Jero Mangku Wayan Candra almarhum, pinisepuh Gases Bali menguraikan bahwa pada saat

nyolahang Barong serta *Rangda* pada saat pementasan *Calonarang*, banyak masyarakat mengalami kesurupan atau *trance*. Semua nampak begitu indah, dan sangat kental berbau gaib dan magis. Hal itu sebuah pertanda bahwa *Ida Bhatara* sudah berkenan bersthana di *prelingga Barong* dan *Rangda*.

Berdasarkan uraian di atas, maka dapat diketahui bahwa nilai estetika yang terkandung dalam pementasan *Calonarang* merupakan nilai seni yang bisa dikaji dari beberapa sudut pandang. Selain itu, dengan adanya nilai seni pada pementasan tersebut secara tidak langsung memberikan manfaat yang positif bagi masyarakat *desa pakraman* di mana *Calonarang* tersebut dipentaskan. Selain itu, nilai seni keagamaan yang terdapat dalam pementasan *Calonarang* secara eksplisit adalah sebagai bentuk persembahan kepada *Hyang Widhi Wasa* yang diwujudkan melalui wujud tertentu. Segala aktivitas berkesenian tidak akan dapat dipisahkan dari event ritualistik, sebab dari awal keberadaannya seni hanyalah sebagai sebuah persembahan atas ungkapan rasa syukur kepada *Hyang Siwa* sebagai dewa kesenian.

Penjabaran seni keagamaan, dapat dipandang sebagai : 1) penyaluran kekuatan adikodrati, 2) penyaluran bhakti kepada Tuhan, 3) melestarikan warisan nenek moyang, 4) sarana dan komponen pendidikan, 5) kegiatan bersenang dan menghibur, 6) sarana pencaharian hidup¹⁹⁷. Keberadaan pementasan *Calonarang* dapat juga dipandang sebagai penjabaran seni keagamaan yang berdasarkan pada penyaluran kekuatan adikodrati. Kekuatan adikodrati adalah kekuatan Tuhan dalam dimensi gaib. Menurut penjelasan Ida Bagus Sudiksa seorang *undagi* dari Geria Gede Kerobokan menyebutkan, bahwa nilai seni keagamaan dalam pementasan *Calonarang* sebagai sebuah media menyalurkan keyakinan, bahwa ada kekuatan adikodrati yang identik dengan kekuatan gaib. Kekuatan adikodrati

tersebut diyakini berhubungan dengan perihal kegaiban yang hadir dalam pementasan *Calonarang* terutama pada saat hadirnya kekuatan gaib pada citra *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* yang memiliki kekuatan *supernatural*. Selanjutnya hal yang tidak dapat terabaikan dari pementasan *Calonarang* adalah adanya ritual dan persembahan sebagai penyaluran rasa *bhakti* umat Hindu dimana *Calonarang* tersebut dipentaskan.

Berikutnya sangat jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu cara pelestarian seni budaya yang diwariskan secara turun temurun. Sebab jika ditinjau dari sudut historikal yang mendasarkan atas sumber tertulis, ada tendensi bahwa *Calonarang* yang *Aéng* adalah penggambaran dari sebuah adanya “perselingkuhan” antara agama Hindu/Siwa di Jawa Timur dengan *Tantris* sehingga mulai menunjukkan sifat *Tantris*, di mana praktik *yoga* menduduki tempat yang istimewa. Istilah *yoga* di sini mengacu pada upaya spiritual untuk menyatukan jiwa individu dengan jiwa alam semesta atau kebenaran tertinggi. Praktik-praktik *yoga* biasanya dilakukan dengan menggunakan sarana-sarana tertentu yang dapat dirasakan melalui panca indra, misalnya dalam bentuk pengucapan mantra-mantra, nyanyian suci, benda-benda tertentu, dan sikap-sikap tangan yang mempunyai arti tertentu. Dengan cara konsentrasi melalui semadi, sang dewa/dewi diharapkan hadir¹⁹⁸.

Praktik *yoga* yang menggambarkan upaya pemanggilan kepada dewa mulai tampak pada Kitab *Arjuna Wiwaha* yang ditulis oleh Mpu Kanwa di mana dalam episode pertapaan Arjuna mohon agar Sang Dewa (Siwa) berkenan turun untuk memenuhi keinginannya. Melalui meditasi dan konsentrasi terus menerus seorang *yogi* seolah-olah menghimbau dewa/dewi untuk meninggalkan alam *niskalanya*, sehingga menampakkan diri dihadapan mata batin. Tanda-tanda dari awal periode ini

telah tampak pada masa pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Timur. Raja ini menggunakan nama *Abhiseka Sri Isana*, nama lain *Dewa Śiwa*, yang sudah tentu mencerminkan agama yang dianutnya. Namun demikian, agama Budha juga mendapat penghormatan, terbukti dijumpai prasasti yang memuat pujian kepada Budha “*namostusarwabudhya*”¹⁹⁹.

Pada masa pemerintahan raja Sindok di Jawa Timur kita memperoleh keterangan terkait dengan praktik-praktik *tantrisme* dengan memuja *Śakti Dewi Śiwa* dalam bentuk *kroda*, yaitu *Dewi Durga*. Menarik untuk diungkap bahwa dalam Kitab *Gatotkacasraya* (XXX:6) terdapat uraian tentang tempat tinggal *Bhattāri Durga*, yakni di puncak gunung dalam sebuah istana yang indah terbuat dari batu manikan yang berkilau, tetapi banyak darah bercecer serta tulang-tulang dan mayat di sana-sini. Penjaganya terdiri dari raksasa yang menakutkan. Menurut Avalon²⁰⁰, darah yang berwarna merah adalah lambang *raja guna*, tulang berwarna putih lambang *tattwa guna*. Tempat tinggal *Bhattāri Durga* penuh darah berceceran dan tulang berserakan, karena ia adalah *Durga Kali* yang harus dipuja untuk mendapat sesuatu yang diinginkan. Darah dan tulang mengingatkan kepada kebiasaan *Durga Kali* untuk menerima persembahan korban darah, baik darah binatang maupun darah manusia²⁰¹.

Sumber-sumber tertulis yang lain ada menyebut bahwa *Bhattāri Durga* bertempat tinggal di kuburan (Kitab *Tantu Panggelaran*). Darah, tulang, dan mayat dapat dipakai sebagai petunjuk bahwa tempat tinggal *Bhattāri* ini adalah kuburan atau tempat pembakaran mayat. Dalam aliran *Tantra*, kuburan merupakan tempat yang sangat tepat untuk melakukan upacara tantris. Kuburan adalah pintu gerbang untuk mencapai *moksa*, karena dengan lenyapnya tubuh jasmani, jiwa akan bebas bersatu dengan *Śiwa* serta *śaktinya*. Data yang terkumpul dari

sumber-sumber tertulis juga menunjukkan bahwa Bhattāri Durga yang dipuja oleh *Calonarang* mempunyai lingkungan yang sangat erat dengan mahluk-mahluk demonis. Dalam kekawin *Gatotkacasraya* juga dijelaskan bahwa makhluk-mahluk raksasa yang buruk rupanya menjadi hamba sahaya *Bhattāri Durga*. Demikian pula para *Bhuta* dan jin serta makhluk lainnya, adalah pengiring-pengiringnya sebagai penghuni kuburan, dan hal tersebut dipentaskan dengan baik oleh pelaku seni *Calonarang*.

Dimensi *Aéng* yang dimunculkan dalam pementasan merupakan cara bagi orang-orang Hindu di Bali, termasuk di wilayah Kota Denpasar untuk memberikan sebuah gambaran indah berkenaan dengan dimensi *niskala* yang memang harus diterima sebagai kelengkapan dari dimensi *sekala*. Daya keindahan dalam dimensi *Aéng* sebagaimana delapan ekspresi keindahan atau *Sathayibhava*, akan membawa pelaku dan penikmat seni pada puncak dari sebuah pengalaman yang estetik yakni *Santarasa*. *Santarasa* adalah *rasa* damai yang bangkit manakala menikmati adegan pementasan *Calonarang* yang mengandung tema kedamaian, kebajikan, kesadaran, kebahagiaan atau kebenaran. *Rasa* yang *santa* ini muncul sebagai ekspresi emosi tenang yang disebut *sama*, sehingga *santarasa* sesungguhnya adalah *rasa* tertinggi yang mengatasi ke dalam rasa yang lain²⁰².

Merujuk atas hal tersebut, jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta merupakan pementasan seni sakral yang dapat difungsikan sebagai fungsi sakral magis dan religius serta media *yoga* sebagai sebuah metode kelepaan. Sebab *Calonarang*, baik teks dan pementasannya menampilkan sisi dimana *rasa* diolah sebagai tanda dari yang sakral. Sebagaimana Ghazali (2011:47), bahwa bukan benda sesuatu itu dikatakan

sakral, tetapi karena berbagai sikap dari perasaan manusialah yang memperkuat kesakralan hal tersebut. Di sini jelas bahwasanya kesakralan terwujud karena sikap mental yang didukung dengan perasaan. Hal tersebut, jelas terlihat oleh perasaan yang digambarkan oleh pelaku seni *Calonarang* dan penikmat (penonton) yang merasakan puas ketika pementasan dipentaskan dengan baik. Kepuasan tersebut tentunya berhubungan dengan rasa dan relativitas ada di dalamnya. Kepuasan ini tentunya mendatangkan ketenangan batin, dan secara sederhana boleh dikatakan orang tersebut sudah mengalami *Santarasa*, seperti uraian Kumar (2010:xxvi) sebagai berikut:

“Abhinavagupta interpreted rasa as a “stream of consciousness”. He then went on to expand the scope and content of the rasa spectrum by adding the ninth rasa: the Shantha rasa, the one of tranquility and peace. Abhinava explained that Shantha rasa underlies all the other mundane rasas as their common denominator. All the other rasas emanate from the Shantha rasa and resolve in to it. Shantha rasa is a state where the mind is at rest, in a state of tranquility. The other rasas are more transitory in character than is shanta rasa. The Shanta Rasa is the ultimate rasa the summum bonum.”

Demikianlah *Santarasa* merujuk pada perasaan dan pikiran serta batin yang dipuaskan. Sebagaimana *Abhinavagupta* menjelaskan di atas, bahwa *rasa* berhubungan dengan kesadaran, dan *Santarasa* merupakan pencapaian tertinggi dari “olah pikiran”, sehingga mencapai tahapan dimana seseorang merasakan ke ke dalaman rasa yang mengatasi rasa yang lain. Jadi pementasan *Calonarang* merupakan ekspresi dari berbagai *rasa* sehingga aspek *ramya* memang benar-benar mengada dalam pementasan. Namun, untuk mewujudkan pementasan yang dapat memunculkan *Santarasa* bukanlah hal yang mudah. Semua ekspresi rasa

hendaknya terpancar, baik dari karakter tokoh, adegan, gerak tari, dialog, iringan musik dan semua media pendukung pementasan, termasuk juga ritual sakral yang ada di dalamnya.

Harmonis

Aspek estetik berikutnya yang tidak juga boleh diabaikan adalah aspek harmoni (seimbang). Pementasan seni apapun, jika tidak menunjukkan keseimbangan atau harmoni, maka dirasa tidak indah. Olehnya harmoni adalah unsur yang sangat penting. Sebab betapapun bagus ide atau gagasan pementasan, garapan, adegan dan ekspresi tokoh, jika tidak harmoni maka pementasan boleh dikatakan tidak berkualitas dan optimal memunculkan *saktibhava*. Oleh karena itu, dalam hal ini sangat dituntut pelaku seni atau praktisi *Calonarang* cerdas dalam meramu keindahan (*angadon lango*), sehingga berbagai unsur seni dalam pementasan dapat menyajikan sebuah harmonisasi. Dengan demikian, pelaku dan praktisi tidak cukup hanya sekadar meramu, tetapi secara terus menerus mencari letak keindahan (*anglanglang lango*) tersebut, baik dengan cara memahami struktur pementasan dan komponen di dalamnya maupun mencermati dengan baik teks sastra sumber, yakni *Calonarang* serta teks-teks yang berhubungan dengan *Calonarang*. Sebab Cok Sawitri menjelaskan sebagai berikut:

“Praktisi dan pelaku *Calonarang* jangan hanya menari dan menari saja tanpa mengetahui apa itu *Calonarang*. Oleh karena itu, segala macam sastra yang bergenre *Calonarang* harus dipahami dengan baik. Sebaliknya juga jangan selalu belajar memahami *Calonarang* dengan teks saja tanpa dipentaskan. Itu sama juga dengan tidak menemukan makna apa dibalik *Calonarang* itu. Oleh karena itu, akan menjadi hal yang luar biasa jika hal tersebut dapat diseimbangkan antara pemahaman *tattwa Calonarang* dengan teknik pementasannya. Hal tersebut

akan dapat memperkaya ide dan gagasan seniman *Calonarang*.”

Deskripsi tersebut sesungguhnya mengandung semion pesan, bahwa keseimbangan dan harmoni adalah syarat yang elementer harus dimiliki pelaku atau seniman *Calonarang*. Seimbang dalam hal memahami dengan baik antara teks sastra *Calonarang* dengan penguasaan tata pementasan *Calonarang*. Sebab antara teks sastra dengan pementasan *Calonarang* memiliki korelasi yang kuat, dan sama-sama mengusung konsep harmoni dan atau keseimbangan. Cerita, mitos, dongeng dan pementasan tentang *Calonarang* yang menggambarkan sebuah kisah yang terjadi pada masa pemerintahan raja Airlangga di Jawa Timur dikenal luas oleh masyarakat Bali dan sebagian masyarakat Jawa Timur, khususnya Kediri²⁰³. Cerita *Calonarang* pada dasarnya adalah tentang penyeimbangan (harmonisasi) antara yang bijak dan yang jahat. Dualisme yang ditampilkan, baik dalam teks sastra dan berlanjut pada pementasan merupakan sebuah paradigma oposit dari adanya dua hal yang bertentangan. Bertentangan dalam hal ini, bukanlah sesuatu yang saling mengungguli, tetapi saling melengkapi. Konsep tersebut sering disebut dengan *Rwa Bhineda*, yakni oposisi biner yang berbeda, tetapi saling mendukung antara satu dengan yang lain.

Dalam tradisi dan kepercayaan masyarakat Bali, *Rwa Bhineda* dipandang sebagai dua hal yang mutlak ada dan menjadi sangat penting untuk diseimbangkan. Keseimbangan dualitas inilah yang selalu dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* dan dalam teks sastra sumber. Bagaimana hitam dan putih selalu nampak berbeda, tetapi jauh di dalamnya ada sesuatu hal yang identik dan keduanya merupakan jalan untuk mencapai tujuan kehidupan. Khususnya dalam pementasan dramatari *Calonarang* harmoni jelas-jelas terlahir dari semua unsur di dalamnya, baik tata rias, kostum, gerakan dan *gamelan*

harus selaras dan seimbang sehingga memunculkan keindahan. Berbagai unsur tersebut, menyiratkan sebuah keterpaduan yang harmoni antara titik, garis, lapang, ruang, gerak, sinar dan warna yang menjadi satu kesatuan bentuk²⁰⁴.

Bentuk pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat memisahkan diri dari “titik” yang memiliki arti estetik. Namun, “titik” tersendiri belum mempunyai arti estetik, tetapi penempatan titik itu atau dari sejumlah titik-titik di atas suatu lapang atau di dalam suatu ruang dapat mengandung arti atau memberi kesan yang tertentu, karena penempatan itu mengundang sang pengamat untuk menciptakan hubungan antara titik-titik yang dilihat, atau antara titik-titik itu dengan lingkungan disekitarnya²⁰⁵. Dalam pementasan *Calonarang* “titik” tersebut dapat dijumpai dalam penempatan beberapa unsur titik dalam ruang pentas, seperti *Rangki* ruang ganti kostum *pregina*, *Tingga*, *Punyan Gedang*, *Punyan Bingin* dan *Sanggah Cukcuk* merupakan titik-titik yang di tempatkan dalam ruang (arena pentas). Penempatannnya pun tidak sembarangan, dan diupayakan mengutamakan aspek harmoni.

Penempatan “titik” juga terdapat dalam teknik tata rias penari atau tokoh yang dimainkan dalam pementasan *Calonarang*. Riasan wajah penari misalnya, merupakan kombinasi atau perpaduan antara beberapa titik yang ditempatkan secara strategis dan harmoni sehingga memunculkan keindahan.

Sebagaimana terlihat pada gambar 21, titik tidak saja ditempatkan pada ruang arena, tetapi juga pada wajah sebagai ruang personal. Penempatan titik pada wajah dalam seni tata rias buakanlah perkara mudah, dan ada pakem yang jelas dan tegas. Biasanya titik berupa warna putih pada wajah ditempatkan di antara ke dua alis dan samping kiri-kanan kening yang memiliki makna simbolik keseimbangan. Penempatan titik pada kiri dan

kanan adalah menyiratkan konsep keseimbangan yang dalam, bahwa kanan dan kiri harus diterima sebagai sebuah kelengkapan hidup. Lebih jauh Djelantik (1999) menjelaskan bahwa “titik-titik” dapat mempergunakan unsur-unsur penunjang, seperti warna, sinar dan gerak. Titik dalam warna dapat memunculkan kesan beraneka rupa dan berliku-liku. Warna yang dipancarkan oleh titik itu sendiri seperti sering dilihat pada gambar tersebut dapat disusun (di-struktur-kan) sedemikian rupa, hingga bisa berwujud indah yang memenuhi syarat-syarat estetis, dan dapat dianggap kesenian.

Selanjutnya garis adalah bentuk yang sudah mengandung arti yang melebihi daripada titik, karena dengan bentuknya sendiri garis telah menimbulkan perasaan tertentu dalam si pengamat. Garis yang kencang menimbulkan perasaan yang lain daripada garis yang membelok atau melengkung. Garis yang memberi kesan yang kaku, keras dan yang lain berkesan luwes, lemah-lembut. Lain daripada itu kesan yang diciptakan tergantung dari ukurannya, dari tebal-tipisnya, dan dari penempatannya antara garis-garis yang lain, sedangkan warnanya dapat menambahkan kualitas yang berlainan. Dengan demikian kumpulan garis-grais dapat disusun (diberi *struktur*) demikian rupa, hingga bisa mewujudkan unsur-unsur struktural seperti ritme, simetri, balans, kontras, penonjolan, dan lain-lain. Seolah-olah garis sudah bisa “berbicara” lebih daripada titik²⁰⁶.

Bertolak atas deskripsi tersebut, garis yang sudah mengandung arti dapat dijumpai dalam pementasan *Calonarang*. Garis justru dijadikan instrumen penting yang mengandung unsur simbolik. Bahkan meminjam uraian Imanuel Kant tentang garis simbolik adalah medium yang dapat digunakan untuk mengungkap aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh pengenalan lain. Garis simbol dan mitos memenuhi fungsi mengungkapkan masalah modalitas ada yang

paling rahasia. Penelaahannya membuka jalan untuk mengenal manusia, manusia sebagaimana ia belum terjalin dalam peristiwa sejarah. Rupa simbol dapat berubah-ubah, tetapi fungsinya sama²⁰⁷. Atas asumsi teoretik tersebut, jelas dalam hal ini garis dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah medium untuk mengungkapkan segala sesuatu yang rahasia. Sebagaimana garis yang nampak pada hiasan kostum dan wajah penari *Calonarang*, baik *Matah Gede*, *Sisya*, *Patih Madri*, *Patih Taskara Maguna*, *Bondres* dan tokoh lainnya selalu menonjolkan garis yang memiliki makna dan fungsi yang sama.

Dalam kostum penari misalnya, akan ditemukan penyusunan garis yang teratur dalam ornament berupa kesetiliran *pepatran* yang di-*prada* dengan indah. Gambar *pepatran prada* yang terdapat pada kostum selalu memunculkan keindahan dan membuat citra tokoh semakin indah terlihat. Hampir setiap tokoh dalam pementasan *Calonarang* menggunakan kostum dengan bahan dasar terbuat dari *kesetiliran pepatran prada*. Melalui penyusunan yang teratur dengan garis-garis dapat diwujudkan suatu gambar yang memberi kepuasan dan rasa indah kepada sang pengamat karena menikmati keserasian. Susunan garis-garis yang demikian bisa bersifat polos atau yang rumit (kompleks) dan seringkali dipakai sebagai hiasan, yang disebut ornamen. Dalam lingkungan sosial masyarakat Bali dikenal “ornamen-ornamen” dengan kata *patra*. Ornamen *patra* pada kostum penari selalu memunculkan keindahan, yakni perpaduan dan keserasian dari garis. Adapun salah satu jenis kain yang digunakan adalah jenis kain *prada*, seperti terlihat pada gambar 22.

Menyimak gambar 22 tersebut di atas nampak ornamennya terdiri dari kesetiliran bentukan garis yang teratur dan mewujudkan keindahan. Garis sangat harmoni sehingga memunculkan daya keindahan. Garis-garis bisa disusun

demikian rupa hingga menimbulkan “ilusi” pada pengamat, yakni “kesan buatan”, sang pengamat melihat sesuatu yang lain daripada kenyataan yang sebenarnya. Sebagai contoh: garis-garis yang sama ukurannya bisa berkesan tidak sama panjangnya bila dibubuhi dengan garis-garis tertentu pada ujungnya masing-masing. Begitu juga dua garis yang sejajar bisa kelihatan tidak menajar setelah dibubuhi garis-garis lain yang memotongnya dengan sudut yang berlawanan, seperti nampak pada ornamen kain tersebut.

Selanjutnya, apabila sebuah garis dilanjutkan sedemikian rupa hingga kembali pada titik bertolakannya, maka akan terwujud suatu “lapang” yang dilingkari oleh garis melengkung itu. Lapang bisa juga terwujud dengan menggeserkan garis ke samping atau menarik beberapa garis yang saling bertemu pada ujung-ujung dari lapang itu. Kalau untuk ini dipergunakan garis-garis lurus, paling sedikitnya ada tiga garis yang diperlukan untuk membatasi suatu lapang²⁰⁸. Lapang bisa mendatar, dan bisa melengkung atau mempunyai permukaan yang tidak datar merata, bergelombang. Wujud dari lapang masing-masing mempunyai estetika tersendiri. Lapang atau arena dalam pementasan *Calonarang* yang berbetuk segi empat misalnya, memberi kesan yang lain sekali daripada arena yang berbentuk lain. Arena adalah lapang yang hidup dan dinamis.

Beberapa lapang bersama bisa dibuat ruang ditengahnya. Ruang yang terdiri dari benda disebut massa, hal yang terdapat pada seni pentas. Ruang dalam seni pentas terwujud sebagai suatu hal yang konkrit, kenyataan yang sungguh ada. Dengan demikian, tata ruang merupakan hal yang sangat penting dalam seni pementasan. Dalam seni tari penataan ruang sangat penting, yang biasanya disertai sekaligus dengan penataan tari, gerak dan waktu, yang dalam keseluruhannya disebut koreografi. Dalam dramatari *Calonarang*, kehadiran ruang

sebagai hal yang sangat penting yang di dalamnya beragam unsur bermain dan memiliki peran penting. Ruang pentas dalam pementasan *Calonarang* biasanya dibuat di areal pura atau tempat suci. Tempat tersebut secara tradisional berbentuk segi empat panjang dengan dua pintu masuk dari dua arah yang berlawanan. Di samping itu tempat pementasan *Calonarang* diberi ciri-ciri oleh perlengkapan-perengkapan tertentu seperti: *tingga*, *pohon papaya*, dan perlengkapan lainnya. Dalam pementasan tradisional di Bali, tempat pementasan disebut *kalangan*. *Kalangan* ini dibentuk oleh empat unsur penting, yakni *rangki* atau *krebeng* (pintu masuk dan ruang tunggu penari), *natah kalangan* (arena pentas), *tongos gamelan* (tempat gamelan), dan *mebalih* (tempat penonton).

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar pada umumnya dipentaskan dalam serangkaian dengan *piodalan* di Pura Dalem dan pura *Kahyangan Tiga* lainnya. Selain terdapat empat unsur penting di atas, pementasan dilengkapi pula dengan ruang-ruang lainnya, seperti ruang pentas, kostum dan ruang penonton. Tanpa adanya ciri-ciri seperti itu belum dapat dikatakan sebagai tempat pementasan *Calonarang*. *Kalangan Calonarang* dibangun secara darurat di ruang terbuka, ruang berbentuk arena dan sejajar dengan tempat penonton. *Kalangan* ini dibuat dari beberapa batang bambu yang dirakit sedemikian rupa dan diberi hiasan daun kelapa muda. *Kalangan* ini, arena pentasnya berukuran kurang lebih 4 x 8 meter dibangun dengan orientasi ke arah *luan* (utara) dengan komposisi: di bagian tengah adalah ruang pentas; ruang tunggu penari di sebelah selatan; tempat penonton di sebelah timur, di sebelah barat tempat *gamelan* dan penonton; dan di sebelah utara adalah *tingga* (sebuah rumah) untuk tokoh *Matah Gede*.

Kalangan ini dibangun di halaman luar pura atau kalangan juga dibangun di *madya mandala* pura di atas tanah berumput di dekat kuburan. Kecuali *tingga* (rumah) *Calonarang*, unsur-unsur penting yang membentuk kalangan seperti ruang pentas, tempat *gamelan* dan lain sebagainya yang dibuat rata dengan tempat penonton. Pada bagian *rangki* (pintu keluar masuk penari) dipasang tirai, dan di belakangnya terdapat sebuah meja besar untuk tempat istirahat para penari sebelum naik pentas. Untuk tempat duduk penonton, tidak disediakan kursi, dan mereka dapat duduk dengan bebas. Ruang *Tingga* atau rumah panggung untuk tokoh *Calonarang* dibuat setinggi dua meter, dengan bilik berukuran 1 meter x 1,50 meter. Di bagian depan *tingga* dihiasi dengan *langse* (tirai yang dicat prada) yang digunakan sebagai pintu keluar masuk *Calonarang*. Di samping itu, dibuatkan *tragtag* (tangga) atau jalan tanjakan menuju *tingga* yang terbuat dari bambu dan kayu. Bentuk rumah seperti ini pada umumnya hanya terdapat pada *kalangan* yang digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Selain itu dihiasi dengan daun beringin, dua buah payung prada, dan empat buah umbul-umbul (alat upacara). Ruang-ruang tersebut sungguh sangat harmonis, sehingga membawa pada keindahan.

Dalam perkembangan beberapa tahun terakhir ini, pementasan dramatari *Calonarang* mulai dipentaskan di arena panggung, seperti kalangan *Ardacandra* dan *Ayodya* di Art Center. Dalam suasana seperti ini terdapat jarak antara ruang penari dan ruang penonton. Bagiamana pun bentuk arena pentas panggung yang dipergunakan, tetapi ciri-ciri terpenting seperti *tingga*, pohon papaya, dan kuburan dalam pertunjukan *Calonarang* tetap dipertahankan. Ruang-ruang tersebut selalu memunculkan harmoni dan keindahan yang memunculkan keterpesonaan penonton akan pementasan *Calonarang*.

Selain titik, garis dan ruang, unsur “warna” juga memiliki peranan yang penting dalam pementasan. Kombinasi warna yang menurut coraknya cocok atau harmonis seperti dua warna komplementer, belum tentu akan menghasilkan komposisi yang seimbang, karena masing-masing corak mempunyai “kekuatan-asal” tersendiri. Kekuatan-asal ini terlepas dari kekuatan atau kecerahan yang ditentukan oleh kejenuhan zat warna itu. Untuk mencapai kombinasi yang serasi dan seimbang, dipergunakan suatu skala perbandingan yang menunjukkan luas-lapangan yang diperlukan oleh masing-masing warna untuk mengimbangi kekuatan warna yang lain. Warna yang kuat memerlukan lapang yang kurang luas daripada warna yang lemah kurang kuat²⁰⁹. Dengan harmoni dimaksudkan adanya keselarasan antara bagian-bagian atau komponen-komponen yang tersusun dan dijadikan kesatuan. Bagian-bagian itu tidak ada yang saling bertentangan, semua cocok, terpadu. Tidak pertentangan dari segi bentuk, ukuran, jarak, warna-warni, dan tujuan. Mengenai seni kerawitan tidak ada pertentangan dalam segi ritme, nada, suara dan modus.

Harmoni memperkuat rasa keutuhan karena memberi rasa tenang, nyaman, sedap, tidak mengganggu penangkapan oleh panca indria kita. Penangkapan itu terjadi melalui proses fisik dalam panca indria kita, telinga menangkap getaran udara dan mata menangkap getaran elektromagnetik. Keharmonisan tidak saja dapat dirasakan, tetapi dapat juga diukur secara fisik, secara nyata, obyektif. Dalam seni kerawitan nada-nada yang harmonis mempunyai perbandingan frekuensi getaran yang tertentu, misalnya *oktaf*, *terst*, *quint*. Perpaduan yang cocok dalam seni musik disebut “konsonan” dan yang tidak cocok disebut “dissonan”. Sama halnya seperti ritme, harmoni mempunyai sifat memperkuat keutuhan karya seni. Tetapi harmoni yang terus-menerus misalnya didengar dalam musik lama-lama menimbulkan rasa kejenuhan, membosankan, yang

mengurangi daya tarik karya seni yang bersangkutan. Itu makanya sang komponis seringkali dengan sengaja memasukkan bagian-bagian yang tidak harmonis sebagai selingan-selingan dengan waktu yang sangat terbatas, yang menghasilkan ketegangan sebentar, yang segera disusul dengan bagian yang harmonis lagi, yang berhasil melenyapkan rasa tegang itu. Ini dirasakan sebagai “pembebasan” yang mempertinggi nikmat indah pada para pendengar.

Suatu karya seni yang bermutu selalu ada permainan seperti ber “adu-kuat” antara kondisi-kondisi yang bersifat memperkuat dan yang bersifat mengurangi keutuhan karya seni itu. Justru “adu-kuat” itu sangat mengesankan bagi para pecinta seni, karena membuat “kerumitan” yang menarik, yang disebut “*Complexity*”, dalam karya seni itu. Oleh karena jiwa kita ingin aman, dan karena itu kita pada dasarnya selalu ingin mempertahankan keutuhan dalam karya seni, maka segala sesuatu yang bersifat mengganggu keutuhan itu, bersifat akan membuat karya itu lebih “*complex*”, menambah “*complexity*”nya. Di antaranya bisa disebut variasi, penonjolan, disharmoni, aritmi, asimetri. Walaupun *complexity* sangat menarik dan bisa mempertinggi mutu karya seni, *complexity* yang berlebihan akan mengurangi mutu seninya, menurunkan mutu estetikanya.

Unsur *kerawitan* dalam pementasan *Calonarang* menjadi sangat penting dideskripsikan. Sebab harmonisasi kelihatan dari pementasan dan iringan musik yang selalu berhubungan antara satu dengan yang lainnya. Tarian dan musik saling berkaitan dan terpadu, sehingga memunculkan harmonis atau keseimbangan. Dalam seni musik *Calonarang* di Bali, bunyi dihasilkan dengan menggunakan alat musik atau *gamelan* tertentu (piano, biola, gender, kendang, dan sebagainya). Kualitas dan kondisi dari alatnya berpengaruh atas

kualitas bunyi yang dihasilkan. Bobot dari yang disajikan adalah hasil dari nada, irama, laras, dan cara sang seniman memainkan alat tersebut. Bobot itu merupakan suasana. Bunyi yang tanpa bobot memberi nikmat-indah belaka. Pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar menggunakan beberapa *gending* yang memiliki harmoni antara satu dengan yang lainnya.

Dramatari *Calonarang* dapat diiringi oleh tiga jenis *gamelan* yaitu: *Babarongan*, *Gong Kebyar*, dan *Semara Pagulingan*. Ketiga jenis *gamelan* ini memakai laras *pelog* lima nada, dan di antara ketiga barung *gamelan* ini yang biasa dipergunakan adalah *gamelan Babarongan*. Jika dibandingkan dengan *Gong Kebyar*, *gamelan Babarongan* relatif lebih kecil dan instrumentasinya didominasi oleh instrumen berbilah. Di beberapa tempat, pementasan *Calonarang* juga melibatkan *gamelan Balaganjur*. Akan tetapi, penggunaan *gamelan* ini hanya bersifat tambahan. Sesungguhnya yang paling penting dalam iringan untuk dramatari *Calonarang*, selain bentuk instrumentasinya yang baku, juga terdapat *gending-gending* yang dapat melahirkan suasana magis. Dalam lontar *Aji Prakempa* disebutkan bahwa *gamelan Calonarang* dengan menggunakan instrumen *laras Pelog* adalah sibul *Purusa* yang dapat melahirkan suara *Ganta Painaruh Pitu*. Diyakini bahwa suara tersebut adalah suara yang mengandung nilai magis dan sakral yang dapat menghadirkan kekuatan gaib. Sebagaimana disebutkan dalam kutipan berikut:

Iti swara wus pinarah tiga. Iti panca swara patut pelog, panca tirta ngaran. Panca tirta perganing Sanghyang Swara, arupa kama petak peragaing yayah. Ginamel denira sanghyang wisnu, apan bhatara Wisnu Peraganing bhuwana makabehan.

Iti swara patut pitu, iki swara wiwitanya swara sangkaning Bhatara Pinara Pitu, iiki wus rinancana denira bhagawan Wiswakarma, marmanya hana

menggekatkannya mangke. Swara liningganin denira Sang Hyang rasashati ganmbel de nira Sanghyang Iswara.

Terjemahan:

Inilah suara (bunyi) yang dibagi dalam tiga kelompok, yaitu Panca Suara patut Pelog, Panca Tirta namanya. Panca Tirta (ketiganya) itu merupakan manifestasi dari Sang Hyang Suara (secara fisik) simbol dari kama putih yang berkarakter jantan (yayah). Yang ada pada diri Bhatawa Wisnu sebagai penguasa seluruh dunia.

Inilah suara pinarah patut pitu bersal dari Bhatawa Pinara Pitu, yang telah dikreasikan oleh Bhagawan Wiswakarma, yang digunakan sampai sekarang. Suara ini dikuasakan kepada Sang Hyang Iswara (Tim Penyusun, 1998:65); Donder (2005:55-56).

Merujuk atas teks *Aji Prakempa* tersebut, tersirat makna implisit berkenaan dengan teologis Hindu yang berhubungan dengan *gamelan*. *Laras Pelog* adalah simbol dari *kama petak* (baca sperma), dan darinya muncul *Ganta Pinarah Pitu* yang memancarkan daya keindahan yang kuat. Jika *gamelan laras pelog* tersebut dibunyikan, maka akan dapat memanggil *Sang Hyang Iswara*. Untuk memperoleh gambaran yang lebih jelas tentang *gamelan Babarongan* oleh para ahli seni pementasan Bali dianggap sebagai barungan baku iringan dramatari *Calonarang*. Berikut ini akan diuraikan secara sekilas alat-alat yang membentuk *barungan* ini. *Gamelan Babarongan* yang biasa dipergunakan di Kota Denpasar terdiri dari instrumen-instrumen seperti berikut²¹⁰:

- a) Dua tungguh gender rambat atau gender *tetulas* (gangsa berbilang tiga belas);
- b) Empat tungguh *pemade* (gangsa berukuran menengah);
- c) Empat tungguh *kantil* (gangsa berukuran kecil);

- d) Dua tungguh *jegogan* (berbilah lima atau paling besar);
- e) Dua tungguh *jublaga* atau *calung* (berbilah lima) berukuran lebih kecil dari *jegogan*;
- f) Satu buah kendang *cedugan* (kendang berukuran menengah) dan dua buah kendang Palegongan;
- g) Satu tungguh gong;
- h) Satu buah kemong (sejenis gong berukuran kecil);
- i) Satu buah *kajar* (instrument pencon berukuran kecil);
- j) Satu buah *kelenang* (instrument pencon berukuran lebih kecil dari *kajar*);
- k) Dua buah suling kecil dari bambu;
- l) Satu buah rebab; dan
- m) Satu tungguh *cengceng* (instrument berbilah lima bentuknya bundar kecil).

Pementasan dramatari *Calonarang* memiliki kaitan tari yang mendominasi iringan terlihat pada tokoh-tokoh seperti *Barong*, *Condong*, *Penasar*, *Prabu* dan *Bondres* yang menari secara improvisasi. Tarian ini bentuk komposisi dan aksentuasinya selalu berubah-ubah. Untuk mengiringi tarian seperti ini para penabuh *gamelan*, terutama *juru kendang* (pemain kendang) dan *juru ugal* (pemain ugal) harus senantiasa dapat memusatkan perhatiannya pada penari di atas pentas. Antara *gamelan* dan tarian harus sejalan dan harmoni. Pada tari *Barong* misalnya, setiap akan mengakhiri salah satu bagian tariannya, *pengendang* harus mengikuti tanda-tanda gerak yang diberikan oleh penari *Barong* yang selalu menyilangkan kaki kanannya di depan kaki kirinya. Kemudian, ketika tokoh *Condong* dan *Penasar* mengatupkan kedua telapak tangannya ini adalah kode untuk menghentikan iringan. Sebaliknya

seorang penari akan memberikan aba-aba untuk suasana kegaduhan dengan gerakan keplokan tangan secara cepat. Jika ini terjadi para penabuh harus memainkan lagu batel yang bertempo cepat.

Berikut ini akan diuraikan mengenai *gamelan Babarongan*, sebagai musik iringan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta. Dua hal penting sebagai ciri khas dari *gamelan Babarongan* adalah bentuk barungnya sendiri dan *gending-gending* yang dimainkannya. Adapun nama-nama *gending* yang digunakan dalam pertunjukan dramatari *Calonarang* adalah sebagai berikut:

A. *Gending-gending pategak.*

- 1) Gegilak
- 2) Jagul

B. *Gending-gending iringan tari*

- 1) Omang dan gegilak baris untuk tari Barong.
- 2) Bapang longgor untuk Jauk Manis.
- 3) Ngalap base/ ngampin lukun untuk Sisia.
- 4) Bapang Gede untuk Penasar.
- 5) Bapang selisir untuk putri (Ratna Manggali) dan Patih Madri.
- 6) Bapang adeng untuk Patih Taskara Maguna.
- 7) Biakalang untuk Prabu Airlangga.
- 8) Perong untuk Matah Gede.
- 9) Tunjang Durga untuk Rangda ngereh.
- 10) Tunjang Sari untuk Celuluk ngereh.
- 11) Tunjang Pamungkah untuk Sisia ngereh.

12) Gilak pakaad untuk gending penutup.

Selain itu, di bawah ini peneliti sajikan notasi pokok beberapa *gending* khas pementasan *Calonarang*. Penting juga untuk dikemukakan di sini bahwa di dalam pementasan *Calonarang* terdapat kaitan yang begitu erat antara *gamelan* pengiring dengan gerak tarinya, sehingga berwujud pada harmonisasi. Ada kalanya bagian tari yang mendominasi iringan, tetapi ada juga bagian iringan yang mendominasi tari. Ada beberapa *gending* yang dipakai dalam pementasan dramatari *Calonarang* yang ukuran *gendingnya* sama, yaitu dalam satu gongan terdiri dari empat ketukan. Persamaan ini dapat dilihat pada notasi *gending* sebagai berikut:

Gagilak Baris sebagai iringan tari *Barong*

[| ʎ ʂ ʂ (ʎ) ^ ʎ ʂ (^) |]

Omang sebagai iringan tari *Barong*

[| ^ ʎ ^ (ʎ) ^ ʎ ^ (ʂ) |]

Bapang Gede sebagai iringan tari *Penasar*

[| ʘ ʂ ʘ (ʂ) ʘ ʂ ʘ (ʂ) |]

Di samping itu ada pula *gending-gending* yang terdiri dari 8 ketukan dalam satu gongan. Ada pun notasi *gending-gending* tersebut adalah sebagai berikut:

Bapang Selisir untuk tokoh Ratna Manggali dan Patih Madri

[ʎ ˆ ʎ ʔ ʎ ˆ ʎ (ʎ)]

Bapang Adeng untuk tokoh patih Taskara Maguna

[ʎ ʔ ʔ ʔ ʎ ʎ ʎ ʎ (ʎ)]

Simbol notasi *gending* yang digunakan di muka dan juga yang terdapat dalam notasi *gending* untuk iringan *Calonarang* berasal dari *Sandang* aksara Bali (*penganggon Sastra Bali*) yang disebut *ulu*, *taleng*, *suku*, dan *carik*. Beberapa *gamelan* seperti *gamelan Babarongan* (*Calonarang*), *gamelan Gong Kebyar*, dan *Gong Gede* merupakan *gamelan* berlaras *pelog panca nada*. Untuk jelasnya simbol-simbol notasi *gending-gending gamelan* tersebut dapat dibaca sebagai di bawah ini:

Tabel Pelog Panca Nada yang Sering Digunakan dalam Pementasan Calonarang

Ulu	Tedong	Taleng	Suku	Carik
ʔ	ʔ	ʎ	ʎ	ˆ
deng	dong	deng	dung	dang

Gending-gending yang berukuran panjang terdapat pada *gending perong* dan *gending ngalap base*. Kedua *gending* ini digunakan untuk iringan tokoh *Matah Gede* dan tokoh *sisya* (murid) *Calonarang*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali juga terdapat *gending tunjang* untuk iringan tokoh

Rangda, dan tokoh *sisya ngereh*. Semua *gending* inilah yang memberikan ciri yang dapat mengangkat suasana pementasan menjadi magis dan menakutkan, tetapi indah dalam harmoni.

Efek *Psiko-teo-estetika* Rwa Bhineda dalam Pementasan Calonarang

Pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa desa di Bali diadakan pada saat *pujawali* di Pura Dalem dapat dikatakan memberikan pengaruh terhadap aspek psikologis masyarakat, sehingga melalui pementasan seni dramatari *Calonarang* kesadaran masyarakat terhadap hal-hal yang berkenaan dengan teologis semakin kuat. Sebagaimana selama ini masyarakat Hindu khususnya di Kota Denpasar memandang pementasan dramatari *Calonarang* hanya sebagai pelengkap upacara. Bahkan belakangan pementasan *Calonarang* dipandang sebagai ruang profan dalam artian hanya bersifat *balih-balihan* atau tontonan yang bersifat menghibur. Padahal sesungguhnya, pementasan dramatari *Calonarang* yang sering dipentaskan di Pura Dalem dapat memberikan efek terhadap aspek *deep psikological* (psikologi mendalam) berkenaan dengan perilaku keberagamaan seseorang. Perilaku keberagamaan seseorang dapat dilihat dari aspek perilaku kejiwaannya yang berhubungan dengan aspek “emosi”²¹¹. Sebab secara empirik, kegiatan ritual dan perayaan keagamaan dalam praktiknya didorong oleh emosi kejiwaan seseorang. Baik pikiran, perasaan dan kehendak akan ada dalam diri setiap manusia, dan dimunculkan dalam tingkah laku yang diperlihatkan dalam kehidupan mereka.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Bali menunjukkan bahwa dalam setiap adegan pada pementasan *Calonarang* dapat menimbulkan efek emosi keagamaan yang mendorong

terjadinya praktik-praktik religius. Bahkan pementasan dramatari *Calonarang* seolah-olah menjadi sebuah media seni yang dapat memunculkan dorongan dari dalam diri warga Hindu untuk mengenal lebih dalam segala hal yang berhubungan dengan kemagisan itu sendiri. Kepercayaan magi memiliki kedudukan yang sangat penting, sebab semua upacara keagamaan adalah upacara magis²¹². Bahkan sikap hidup dan tindakan mereka sangat banyak dipenuhi oleh unsur magis yang identik dengan hal yang gaib. Mereka selalu mengisi alat perlengkapan berupacara dengan daya gaib, seperti tombak, keris dan peralatan berupacara lainnya. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* selalu menggunakan atribut yang dipandang magis, maka secara tidak langsung pementasan *Calonarang* dapat memantik emosi keagamaan warga terhadap kegaiban itu sendiri.

Emosi keagamaan yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* secara implisit terlihat dari pertarungan antara *Walu Nateng Dirah* sebagai perwakilan dari aspek "hitam" atau kejahatan, dan *Mpu Baradah* yang mewakili aspek "putih" atau kebaikan. Dua citra tersebut disimbolisasikan dalam wujud *Barong* dan *Rangda*. Segara (2006:19) menyebutkan *Barong* simbol kebaikan dan *Rangda* kejahatan. Hampir dari awal pementasan hingga akhir pementasan selalu menunjukkan pengumpulan dua aspek tersebut, sehingga pertunjukkan *Calonarang* klasik tidak lain adalah sebagai ajang adu kesaktian antara dua kekuatan *Kiwa* dan *Tengen* yang mana *Kiwa* adalah diwujudkan dalam sosok *Rangda* dan *Tengen* diwujudkan dalam sosok *Barong*²¹³. Pertarungan tersebut berakhir pada tidak adanya yang kalah dan yang menang, sehingga dimaknai sebagai konsep *Rwa Bhineda*. Sebagaimana Granoka (2010: 67) menyatakan *Rwa Bhineda* sebagai dua aspek yang berbeda tetapi tidak bertentangan dan merupakan satu kesatuan yang saling melengkapi.

Pergumulan *Barong* dan *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersebut secara psikologis adalah berhubungan dengan pemujaan terhadap Tuhan sebagai sumber keindahan (*Angajum Lango*) atau *Sundaram*, untuk itu para pendahulu Hindu menjadikan keindahan sebagai sarana pembangkit kesadaran ketuhanan yang ada pada manusia. Oleh sebab itu, secara sosial edukasi dan sosial kolektif keindahan dalam pementasan seni digunakan sebagai sarana pembangkit ketuhanan sosial. Hal tersebut sangat sesuai dengan teori *Fundamental Interpersonal Relations Orientation (FIRO) Theory* yang ditemukan oleh William C. Schultz²¹⁴. Teori ini ditemukan pada tahun 1960 untuk menggambarkan hal dasar mengenai perilaku komunikasi di suatu kelompok kecil. Teori ini menjelaskan bagaimana seseorang memasuki kelompok karena adanya tiga kebutuhan interpersonal, yaitu: *inclusion*, *control*, dan *affection*.

Ide pokok dari *FIRO Theory* adalah bahwa setiap orang mengorientasikan dirinya kepada orang lain dengan cara tertentu dan cara ini merupakan faktor utama yang mempengaruhi perilakunya dalam hubungan dengan orang lain dalam sebuah kelompok. Asumsi dasar dari teori ini adalah suatu individu terdorong untuk memasuki suatu kelompok karena didasari oleh beberapa hal, yaitu: (1) *Inclusion*, yaitu keinginan seseorang untuk masuk dalam suatu kelompok. Dalam posisi ini, seseorang cenderung berpikir bagaimana cara mereka berinteraksi dalam lingkungan kelompok yang baru ini, seperti sikap apa yang akan saya ambil jika saya memasuki kelompok ini. (2) *Control*, yaitu suatu sikap seseorang untuk mengendalikan atau mengatur orang lain dalam suatu tatanan hierarkis. Dalam posisi ini pembagian kerja seperti sangat dibutuhkan untuk menghasilkan sesuatu yang produktif. (3) *Affection*, yaitu suatu keadaan dimana seseorang ingin memperoleh keakraban emosional dari anggota kelompok yang

lain. Dalam situasi ini, seseorang membutuhkan kasih sayang sebagai suatu pendukung dalam menyelesaikan pekerjaannya²¹⁵.

Berdasarkan atas deskripsi teori *FIRO* tersebut sangat bersesuaian dengan pementasan dramatari *Calonarang* yang membawa pengaruh terhadap perilaku seseorang dalam hubungan dengan orang lain dalam sebuah kelompok. Sebab dalam pementasannya, *Calonarang* dapat memunculkan aspek *Inclusion*, yakni menarik orang-orang untuk masuk berada dalam komunitas *sekaa Calonarang*. Kemudian pementasan *Calonarang* juga dapat menjadi *control social* bagi warga untuk mengendalikan dan mengatur kehidupan sosial, dan pementasan akan menyebabkan pengaruh *affection* dalam keakraban emosional di mana *Barong* dan *Rangda* dapat dijadikan sebagai media dalam meningkatkan soliditas sosial.

Barong dan *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* juga berhubungan teori *Oposisi Biner* yang menurut Donder (2010), bahwa ada kesejajaran antara teori tersebut dengan tatanan *Rwa Bhineda* dimana ada dua hal yang bertentangan tetapi saling melengkapi. *Barong* dapat disimbolkan dengan energi positif (+) dan *Rangda* dapat disimbolkan dengan energi negatif (-), dan kedua energi tersebut harus ada ketika menghendaki lampu menyala dalam arus listrik. Dikaitkan dengan pementasan *Calonarang*, bahwa keberadaan *Barong* dan *Rangda* dalam pementasan merupakan perpaduan energi yang dapat memantik arus "emosi keagamaan" dalam diri.

Pergumulan dua hal sebagai *Rwa Bhineda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersebut memberikan pengaruh terhadap emosi keberagaman masyarakat Hindu di Bali. Emosi tersebut yang menyebabkan warga Hindu di Bali secara umum mempunyai sikap serba religi dan percaya kepada hal-hal yang gaib sebagai kekuatan Tuhan dalam perwujudannya sebagai *Barong* dan *Rangda*. Bertumpu pada

uraian bahwa emosi keagamaan merupakan suatu getaran yang menggerakkan jiwa manusia²¹⁶, proses-proses fisiologi dan psikologi yang terjadi apabila seseorang dihinggap oleh emosi keagamaan. Emosi keagamaan yang dimaksud adalah segala sesuatu yang berkaitan dengan “sikap kagum” dan terpesona terhadap hal yang gaib serta keramat itu, pada hakikatnya gak dapat dijelaskan dengan akal manusia karena berada di luar jangkauannya²¹⁷. Namun demikian, sikap kagum pada kegaiban dan keramat sangat mudah dikenali pada warga penikmat maupun pelaku pementasan *Calonarang*.

Sebagian besar warga memiliki kekaguman dan keterpesonaan terhadap kegaiban dan kekeramatan tersebut ketika dramatari *Calonarang* dipentaskan. Kekaguman mereka ada pada peranti sakral *Barong* dan *Rangda* yang dipentaskan. Terlebih dalam setiap pementasan *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, dan beberapa desa yang paling sering mementaskan *Calonarang*, yakni Kesiman dan Sesetan selalu *nyolahang* (baca: menarik) *Barong* dan *Rangda* sakral sebagai *duwe* atau *pelawatan* *Ida Betara Ratu Gede* dan *Ratu Ayu*. Begitu *Barong* dan *Rangda kasolahang* (ditarikan) oleh tukang *Bapang Barong* dan juru *solahang Rangda*, maka banyak warga yang duduk di bawah dan memberikan penghormatan kepada dua citra sakral tersebut.

Barong sakral sering disebut dengan gelar *bhiseka*, yakni *Ratu Gede* atau *Ratu Bagus* dipentaskan biasanya pada awal pementasan *Calonarang* sebagai penanda bahwa *Calonarang* sudah akan segera dimulai. Selanjutnya dipentaskan pula pada akhir pementasan ketika *Matah Gede* dan *Patih Madri* bertarung dan mereka beradu *kesaktian* hingga *Matah Gede* berubah *memurthi* menjadi *Ratu Ayu* dan *Patih Madri* berubah menjadi *Ratu Gede* mereka bertarung dan pada akhirnya tidak ada dominasi, *hegemoni* dan *risestensi* sehingga keduanya berakhir

pada perdamaian (*somya*). Sebelumnya, *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* dibiarkan menari sendiri dan melakukan tarian yang dipandang gaib. Setelah menari, lantas datanglah para *Pepatih* yang sungguh-sungguh mengalami *kerauhan* (*trance*) dan berusaha menikam serta menghujam *Ratu Ayu* dengan keris adegan itupun terjadi dalam beberapa saat, dan menariknya *Ratu Ayu* masih tetap tegak berdiri. Justru para *pepatih* ini yang terjatuh ke tanah. *Ratu Ayu* masih menari dan mengibaskan *kekerebnya* hingga *pepatih* terbangun dan menusuk dirinya dengan keris tetapi tidak ada yang terluka dan tertusuk sedikitpun. Sebagaimana adegan *Ngurek* di Pura Dalem Sesetan Denpasar dapat dilihat pada gambar 23.

Adegan yang diperlihatkan tersebut bagi praktisi *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar disebut dengan *ngunying* atau *ngurek*. Pada saat adegan *ngurek* tersebut, warga yang menyaksikan merasa kagum dan terpesona sekaligus meyakini bahwa kekuatan *gaib* tersebut memang benar-benar nyata, dimana selama ini kegaiban selalu tidak dapat diindra dengan pengindraan emperik. Bagi warga, praktisi, pelaku, dan *Jero Mangku Dalem* adegan dalam pertunjukkan tersebut tidak lain adalah adanya “kekuatan” dari *Ida Betara* dan kekuatan tersebut adalah sangat *tenget* dan sakral, seperti uraian *Jero Mangku Adhi Indrayana* sebagai *Jero Mangku* di Pura Dalem Batu Sari Gases Bali, seperti berikut.

“Adegan *ngurek* dalam pementasan *Calonarang diriki* di desa Sesetan nika akan memunculkan kekaguman dan kepercayaan bahwa *nika* tiada lain adalah kekuatan dari *Ida Betara* melalui *pelawatan Ida*. Kekuatan tersebut dapat ditunjukkan oleh mereka yang sudah mengalami *kerauhan* dan di sana kita hendaknya melihat adegan tersebut sebagai pertunjukkan akan kegaiban dari kekuatan Tuhan atau *Ida Betara*. Kami *diriki* meyakini hal tersebut, sebab hanya kekuatan *Ida Betara* yang seperti itu.”

Petikan wawancara tersebut dapat dinyatakan mewakili pemikiran semua warga akan pandangan mereka terhadap adegan *ngurek* dalam pementasan *Calonarang*. Bahkan atas pandangan warga terhadap adegan tersebut, dapat direpresentasikan sebuah tafsir pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah hanya semata-mata pementasan seni, tetapi sebagai media pembuktiaan terhadap adanya kegaiban dibalik eksisnya pemikiran *pesitivistik* belakangan yang membuat manusia tidak menerima kebenaran spiritual. Bahkan banyak orang berpandangan bahwa spiritualitas hanyalah ruang imajiner yang masih ada dalam angan-angan. Bagi warga Hindu di wilayah Kota Denpasar, kegaiban tidak demikian tetapi benar-benar eksis dan ada dalam kehidupan sehari-hari. Bahkan kegaiban tersebut akan dapat meningkatkan ikatan soliditas sosial antar warga dan alam. Adanya kepercayaan akan yang gaib, maka akan mendorong tindakan beragama yang simultan, sehingga hal yang demikian disebut sebagai gejala religi yang membedakan suatu sistem religi dari semua sistem sosial budaya yang lain dalam masyarakat manusia²¹⁸.

Keyakinan masyarakat terhadap kegaiban dalam pementasan dramatari *Calonarang* merupakan suatu aktivitas seni religi berwujud pikiran (psikis) dalam gagasan manusia yang menyangkut keyakinan dan konsepsi manusia tentang sifat-sifat Tuhan, tentang wujud alam gaib (kosmologi) dan dunia (kosmogoni) sebagai ciri-ciri kekuatan *Śakti* (Durga). Gaib dalam pandangan masyarakat Hindu di Bali selalu dihubungkan dengan gagasan tentang kemahakuasaan Tuhan sebagai “Maha Gaib”, dan hal tersebut tentunya mengacu pada sumber teks *tattwa*, yakni *Bhuwanakosa* II.6 menyebutkan sebagai berikut:

Bhattāra Śiwa sira wyāpaka, sira sūkṣma tar kneṅ angên-angên, kadyangga ning ākāśa, tan kagrahita de niṅ manah mwaṅ indriya.

Terjemahan:

Bhattāra Śiwa meresapi segala, Ia gaib tidak dapat dipikirkan, Ia seperti angkasa, tidak terjangkau oleh pikiran dan indriya (Sura, 2005:31).

Teks Bhuwanakosa tersebut menyebutkan bahwa Tuhan sebagai Bhattāra Śiwa meresapi segalanya dan Ia adalah sangat gaib sehingga tidak dapat dipikirkan oleh manusia. Kegaiban Tuhan dalam Bhuwanakosa tersebut boleh dikatakan Tuhan sebagai *Nirgunam* atau tanpa atribut. Tuhan yang tidak terpikirkan tersebut, dalam lingkungan sosial masyarakat Hindu diwujudkan dalam berbagai citra dan simbol-simbol suci yang dipandang sakral. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya hanyalah sebuah simeotika, bahwa kegaiban tersebut adalah ekspresi dari kekuatan *Ida Betara Śakti* yang diyakini ada pada masing-masing *pelawatan Barong* dan *Rangda*. Berdasarkan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya hanyalah sebuah panggung seni sakral bagi manusia dalam memasuki lebih dalam lagi apa itu kegaiban atau *magis*.

Berdasarkan hal tersebut, dapat dinyatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, dan khususnya di beberapa desa pada saat *wali* di Pura Dalem dapat memunculkan efek psikoteoestetik, yakni sebuah gejala atau perilaku keberagamaan berupa kepercayaan terhadap kebenaran kekuatan-kekuatan yang gaib sifatnya. Dalam artian, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya memiliki aspek teo-estetika yang mampu memberikan pengaruh terhadap perilaku keberagamaan atau emosi keberagamaan seseorang terhadap kekuatan-kekuatan supernatural.

BAGIAN KEEMPAT

Implikasi *Teo-Eстетika* Hindu Dalam Pementasan Dramatari *Calonarang*

Berdasarkan sumber-sumber tertulis dan lisan, ada kecenderungan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* bersumber dari teks sastra *Calonarang*. Banyak peneliti, seperti sepakat bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta adalah bersumber dari teks sastra *Calonarang*²¹⁹. Zoetmulder juga menyinggung bahwa pentas *Calonarang* merupakan pengejawantahan teks sastra yang berkembang dalam rumah sastra di Bali, setelah perkembangan sastra Jawa Kuno di Bali mengalami kemunduran akibat islamisasi²²⁰. Kuat dugaan bahwa teks tersebut bersumber dari cerita di Jawa yang berkembang pada era Kadiri bersamaan dengan agama Hindu/*Śiwa* di Jawa Timur mulai menunjukkan sifat Tantris, di mana praktek *yoga* menduduki tempat yang istimewa. Selain itu, ada dugaan bahwa cerita tersebut berkembang pada era Airlangga Kadiri.

Menjelaskan implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali adalah penting merunut historikal keberadaan *Calonarang*, sehingga menemukan darimana teks ini muncul, dan akar ideo teologis yang diusung dalam cerita *Calonarang* hingga diwujudkan dalam pementasan yang diusung oleh para praktisi seni *Calonarang* dalam tradisi pementasan mereka. Secara historikal,

ceritera *Calonarang* muncul sebagai penggambaran konflik yang dihadapi raja Airlangga dan darinya muncul Kerajaan Kadiri. Kerajaan Kadiri muncul setelah Airlangga membagi kerajaannya tahun 1041 Masehi menjadi dua, yaitu Janggala dan Panjalu²²¹. Kerajaan Janggala meliputi daerah Malang, Pasuruan dan sekitarnya, sedangkan Panjalu dikenal dengan nama Kadiri, meliputi daerah Kadiri dan Madiun²²². Konsep mengenai raja sebagai pemimpin tertinggi negara rupanya meneruskan dengan kuat apa yang telah ditampilkan oleh pendahulu raja-raja Kadiri, yaitu Airlangga. Dalam hal ini raja diwujudkan dengan *Dewa Wisnu* atau penjelmaan dari *Dewa* tersebut. Setelah Airlangga wafat diwujudkan dalam bentuk arca Wiṣṇu di atas Burung Garuda sebagai lambang kekuatan raja, adapun raja-raja Kadiri konsep tersebut tertinggal pada nama *abhiseka* mereka yang mengandung unsur *Dewa* Wiṣṇu sebagai penyelamat dunia atau kerajaan.

Kadiri sebagai sebuah institusi kerajaan telah memobilisasi penduduk sebagai kekuatan militer, serta membentuk pasukan-pasukan di pusat dan daerah dengan berbagai keahlian. Keahlian-keahlian khusus yang pernah disebut dalam sumber-sumber tertulis adalah dalam hal memanah, mempergunakan tombak, mempergunakan kapak, pasukan berkuda, serta nama panji-panji yang mengandung unsur binatang, seperti *Macan Menung*, *Menjangan Puguh* dan *Kebo Parud*²²³. Upaya penataan kerajaan yang mencuat pada masa Kadiri adalah munculnya pejabat yang disebut *senapati sarwajala*, yaitu pemimpin yang mengatur urusan berkenaan dengan air atau pemimpin angkasa laut seperti dewasa ini. Sementara itu, dinamika pusat dan daerah pada zaman Kadiri telah mengembangkan kreativitasnya. Di satu sisi terdapat penyebaran raja hidup dari pusat kerajaan ke daerah, namun di sisi lain terdapat pula pengalokasian pemandirian daerah dalam pengembangan internalnya. Hal itu tersirat dari

pernyataan beberapa daerah sebagai *swantantra* (otonomi). Dapat diperkirakan bahwa partisipasi mereka dalam pengembangan budaya menjadi terpacu sebagai akibat dari rangsangan pusat serta pengembangan peluang berkreasi.

Integrasi yang kuat disertai perkembangan inisiatif di daerah itu tentu hanya dimungkinkan jika pusat mempunyai kepemimpinan yang kuat dalam memajukan kebudayaan. Suatu tinggalan yang nyata dalam hal ini adalah sejumlah tinggalan arkeologi berupa candi, gua pertapaan, arca-arca kuno, serta banyak karya sastra berbentuk *kakawin* yang bermutu dari masa Kadiri. Beberapa karya sastra, antara lain *Bharatayudha*, *Smaradahana*, *Gatotkacasraya*, *Krenayana*, *Sumanasantaka*, *Bomawakya*, *Hariwangsa*, dan lain-lain. Semua karya susastra itu masih dapat di lihat sampai saat ini berkat penyalinan naskah yang berkelanjutan dan sudah tentu dipacu oleh pengakuan akan keunggulan mutunya (Ardhana, dkk,2015:43). Atas hal tersebut, kuat dugaan bahwa sastra *Calonarang* dibuat pada masa tersebut, sebab karya sastra yang dibuat ketika itu sangat banyak dengan beragam genre.

Menarik pula untuk dikemukakan empat orang raja yang tahun 1133-1200 Masehi di Bali memerintah empat orang raja yang menggunakan unsur “Jaya” pada namanya, yaitu raja Jaya *Śakti* (1133-1150), Rajajaya (1155), Jayapangus (1178-1181), dan Ekajayalancana (1200). Bersamaan dengan itu di Kadiri Jawa Timur juga memerintah raja-raja yang menggunakan unsur “Jaya”, yaitu Jayabhaya (1135-1157), Aryeswara (1169-1171), dan Kertajaya (1194-1205). Adanya unsur “Jaya” digunakan pada masing-masing raja baik di Bali maupun di Kadiri tampak bukan bersifat kebetulan, tetapi juga menunjukkan adanya hubungan kekerabatan di antara mereka. Kemungkinan adanya hubungan kekerabatan di antara mereka diperkuat oleh keterangan dalam Kitab *Bharatayudha*, yang

menyebut bahwa Raja Jayabhaya pernah memperluas kekuasaan ke Indonesia bagian timur²²⁴. Oleh karena itu, ada dugaan yang kuat bahwa pada masa itu, telah terjadi aliran karya sastra ke Bali akibat dari hubungan yang baik antara Kadiri dan Bali.

Bali ketika berkuasanya raja dengan gelar “Jaya” paham *Śiwa-Buddha* berkembang sangat baik. Mereka mendapat tempat terhormat di dalam struktur pemerintahan. Sekiranya di Kadiri juga dua agama besar tersebut sedang mengalami puncak kemegahan. Selain agama *Śiwa-Buddha* mengalami penyebaran yang sangat pesat, perlu dicatat mazab *Tantra* yang sempalan dari *Śiwaisme* juga berkembang sangat pesat²²⁵. Pada masa itu, diperkirakan Bali juga mengalami hal yang sama, terlebih Kebo Parud yang datang sekitar tahun saka 1213 pada era Kertanegara Singosari semakin membuat paham ini mengalami penyebaran yang sporadik termasuk di Bali²²⁶. Perkembangan *Tantra* berada pada puncak dapat dilihat dari semakin banyaknya karya sastra yang bergenre *Tantrik* dibuat, dan salah satunya adalah teks sastra *Calonarang*. Suastika (2007), juga mendukung deskripsi tersebut dengan menyatakan bahwa teks sastra *Calonarang* dituliskan pada masa Kadiri, tetapi sayang teks tersebut masih anonim, sehingga sampai dengan saat ini sangat susah dikenali siapa penulisnya.

Selanjutnya cerita, mitos, dongeng, tentang *Calonarang* yang ditulis pada pada masa pemerintahan raja Airlangga di Jawa Timur dikenal luas oleh masyarakat Bali dan sebagian masyarakat Jawa Timur, khususnya Kadiri. Cerita *Calonarang* pada dasarnya adalah tentang penyeimbangan antara yang bijak dan yang jahat serta sangat kuat teologis *Tantrisme* yang mewarnai dalam setiap narasi. Senada dengan itu, Poerbatjaraka (1926), cerita *Calonarang* menggambarkan pertentangan atau perang antara Airlangga dengan *Calonarang* yang dalam kutipan naskah *Calonarang* disebut sebagai perempuan yang

sangat *Śakti*. Nama Bharadah disebut dalam prasasti Joko Dolok yang dikeluarkan oleh Raja Kertanegara. Menurut prasasti ini, Mpu Bharadah adalah seorang yang sempurna (*siddicharya*), dan seorang yang telah bergelar *yogiswara*, pendeta agung yang tinggal di pertapaan Lemah Tulis. Sudah menjadi kebiasaan bahwa seorang raja, termasuk Airlangga, dalam menjalankan roda pemerintahan di dampingi oleh beberapa *purahita*/pendeta istana yang diajak bermusyawarah tentang perkara yang penting-penting. Raja Airlangga juga minta nasihat pendeta agung Mpu Bharadah, baik dalam menghadapi *Calonarang*, atau hal-hal penting lainnya termasuk pembagian kerajaan demi kepentingan putra-putranya.

Cerita *Calonarang* menggambarkan paham *Śiwa* dan menjurus ke *Tantra* dapat dilihat pada tinggalan-tinggalan arkeologi periode Jawa Timur. Tinggalan tersebut menunjukkan bahwa agama Hindu yang dianut cenderung beraliran *Śiwa*. Hal ini ditunjukkan oleh kenyataan bahwa hampir semua candi yang ditemukan bersama-sama arcanya dijumpai arca *Śiwa* atau Lingga yang menjadi simbolnya²²⁷. Sebagai *Dewa* tertinggi, *Śiwa* dapat digambarkan dalam berbagai wujud sesuai dengan situasinya. Perwujudan yang paling sering ditemui adalah dalam bentuk Lingga. Pada masa Jawa Timur, bentuk Lingga sebagai simbol *Śiwa* memang menempati kedudukan istimewa. *Śiwa* juga ditampilkan dalam wujud manusia, dan dalam wujud ini *Śiwa* digambarkan dalam dua karakter, yakni dengan pembawaan tenang sebagai *Śiwa Mahadewa* dengan *Śakti* nya *Dewi Parwati* dan pembawaan *kroda* (marah) yang dikenal sebagai *Śiwa Mahakala* atau *Śiwa Bhairawa*, dan dengan *Śakti* nya *Dewi Durga*. Hal yang paling menarik adalah banyak ditemukannya tinggalan berupa arca *Bhairawa* dan *Durga*, sehingga dapat dinyatakan bahwa praktek-praktek *Tantra* berkembang sangat baik dan subur pada era Kadiri dan Singosari.

Puncaknya adalah ketika Kertanegara berkuasa pada era Singosari praktek *Tantra* semakin kuat. Hal tersebut dibuktikan dengan banyaknya prototipe arca *Śiwa Bhairawa* ditemukan di candi Singosari. Arca ini ditampilkan tanpa mengenakan pakaian sama sekali, kecuali perhiasan berupa mahkota, kalung, dan sabuk yang semuanya terbentuk dari susunan tengkorak manusia. Wajahnya ditampilkan dalam bentuk wajah raksasa dan mulut terbuka, mata melotot, gigi beserta tarinya tampak, dan rambutnya mengikal. Tokoh ini digambarkan dalam posisi duduk di atas wahana berupa srigala dan sebagai landasannya berupa deretan tengkorak vronsial²²⁸. Periode Singosarilah, menurut para ahli sejarah meyakini bahwa cerita *Calonarang* hadir sebagai mitos hidup berkenaan dengan pengumpulan ajaran *Tantra* yang berkembang dengan baik. Dengan demikian, menjadi mungkin pada era Singosari, Bali sudah terkena pengaruh *Tantra* bahkan mungkin sebelumnya hingga cerita *Calonarang* menjadi fiktore yang hidup dalam tradisi di lingkungan sosial masyarakat Bali.

Sastra *Calonarang* di Bali kemudian dikembangkan dengan membuat beberapa saduran yang memuat kisah tentang *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur teks, ada beberapa jenis sastra dengan songre *Calonarang*, seperti teks *Babad Calonarang*, *Kawisesan Calonarang*, *Akitan Calonarang*, *Geguritan Calonarang*, *Kawisesan Mpu Baradah* dan teks-teks yang sejenis. Dalam catatan Suastika (2007), terdapat keterangan yang sangat menarik, bahwasanya pada era Dalem Watuengong di Gelgel dengan Purohitanya *Danghyang Nirarta*, perkembangan karya sastra mencapai puncak yang gilang gemilang, dan ada beberapa teks *Calonarang* juga disadur ketika masa itu.

Lebih menariknya lagi, teks sastra *Calonarang* tidak saja disadur dalam rumah sastra, tetapi dipentaskan oleh kelompok

seni yang sudah ada dari masa *Bali Kuno*. Masa Bali Kuno ada sesuatu yang menarik perhatian terhadap kelompok sosial yang disebut *bhandagina*, yakni mereka yang tergolong seniman²²⁹. Kelompok sosial ini mencakupi sub kelompok sosial beberapa cabang kesenian, yang keberadaannya masing-masing ditunjukkan dengan adanya data prasasti yang menyatakan kerja atau aktivitas yang dilakukan oleh seniman yang bersangkutan. Dapat disebutkan di sini *agending* (menyanyi), *añuling* (meniup seruling), *aboñjing* (memukul *bonjing*), *abañwal* (melawak), *apukul* (memukul gamelan), dan *aringgit* (melakon wayang). Berdasarkan masing-masing kata kerja itu, dapat diketahui adanya penyanyi, peniup seruling, pemukul/penabuh *boñjing*, pelawak, penabuh gamelan, dan dalang pada masa Bali Kuno. Sekiranya kelompok seni tersebut bertahan dan eksis hingga sampai pada masa Gelgel dan masa-masa berikutnya. Bukan tidak mungkin, komunitas seni tersebut menuangkan karya sastra *Calonarang* ke dalam berbagai bentuk pementasan. Bersamaan dengan itu *Tantrisme* juga mengalami perkembangan secara signifikan, sehingga antara pementasan--teks sastra---dan ajaran *Tantra* merupakan satu kesatuan yang berkoheren atau bertautan dengan teologi dan estetika.

Berdasarkan atas hal tersebut, menarik pementasan dramatari *Calonarang* dibongkar untuk menemukan implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan tersebut. Sebagaimana Derrida menjelaskan bahwa teks tidak saja dimaksudkan catatan-catatan dalam buku, tetapi lebih kepada fenomena. Mendekonstruksi berarti membuka sebuah fenomena hingga menemukan makna. Terlebih pementasan dramatari *Calonarang* tidak mengandung makna tunggal, tetapi ada ideo-teologi yang dibungkus dalam kemasan keindahan. Sekali lagi, pementasan dramatari *Calonarang* bukan saja pementasan “biasa”, tetapi ada banyak makna yang dapat ditemukan. Akan tetapi dengan syarat, bahwa pementasan tersebut harus

dibongkar dan akhirnya setelah bertemu makna di baliknya, maka pembongkaran disusun kembali. Selain itu, pementasan dramatari *Calonarang* adalah teks yang hidup dalam dunia realitas, dan memunculkan keanekaan makna dari ruang ide ke dalam dunia realitas. Bertolak atas hal tersebut, berikut dideskripsikan beberapa implikasi *teo-estetika* Hindu yang terdapat dalam pementasan *Calonarang* di Bali.

Implikasi Terhadap Realisasi Kekuatan *Pañca Kṛtya Śakti*

Banyak peneliti seni dan budaya sudah menulis tentang *Calonarang*, baik teks dan pementasannya, akan tetapi masih dalam konteks struktur sastra dan struktur seni pementasan. Terkesan makna teologis dan implikasi pementasan implikasinya terabaikan, dan justru masyarakat bahkan praktisi seni hanya memahami *Calonarang* sebagai mitos, pementasan dramatari sakral, memiliki karakter magis dan sebagai pelengkap ritual keagamaan. Padahal jauh dibalik hiruk pikuknya pementasan *Calonarang* ada makna mendalam yang patut ditelaah, sehingga menemukan sebuah konsep teologis yang berkoheren (baca berhubungan) dengan nilai keindahan serta implikasinya dalam kehidupan sosial masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Hal tersebut adalah penting diketengahkan sebagai upaya menangkal pengaruh glokalisasi yang lebih bertendensi pada hal-hal yang bersifat materialisme ekstrim²³⁰.

Kapitalisme global telah membawa tatanan sosial masyarakat Bali mengalami perubahan, baik dari budaya dan pola hidup. Budaya permisif, konsumtif dan material mendorong terjadinya agama pasar, yakni “uang” didewakan dan Mall (Pusat Belanja Mewah) dijadikan tempat suci²³¹. Salah satu dampak yang terlihat adalah semakin terdistorsinya keyakinan manusia terhadap hal-hal yang irasional atau magis mistik gaib, namun menjadi sebuah hal yang paradoksal, di satu sisi modernitas dapat menjauhkan manusia dari kepercayaan dengan hal-hal yang gaib magis, tetapi realitanya masyarakat Hindu di Kota Denpasar memiliki antusiasme yang tinggi terhadap pementasan *Calonarang* yang lebih menonjolkan hal-hal yang *magis* (gaib). Mendekonstruksi sekaligus

mengkonstruksi relasi tersebut menjadi hal yang sangat penting, sehingga menemukan integrasi kepercayaan-kepercayaan kuno dalam teologis Hindu dengan akar religius Hindu di Bali di era post modernisme.

Tentunya hal tersebut bukanlah perkara mudah, sebab hal yang paling awal seyogyanya dilakukan adalah menemukan implikasi pementasan dramatari *Calonarang* terhadap kehidupan beragama masyarakat Kota Denpasar. Sebagaimana dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* secara umum di Bali sesungguhnya menonjolkan aspek dari realisasi kekuatan *Dewi Durga* sebagai sumber kekuatan *Kiwa* dan *Tengen* (baca kiri dan kanan). Hal tersebut merujuk pada teks sastra *Calonarang*, bahwa kekuatan *Durga* paling dominan dimunculkan dalam teks. Pun demikian implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sesungguhnya adalah sebuah pementasan seni dalam merealisasikan kekuatan *Dewi Durga*. Hal tersebut dapat dilihat dalam setiap adegan dramatikal pementasan *Calonarang* dan teks sastra *Calonarang* itu sendiri, di mana *Dewi Durga* yang disebut juga sebagai *Hyang Nini Bhagawati* memberikan kesaktian dan jenis ilmu *Pangiwani* kepada *Ni Calonarang*, sehingga memiliki kesaktian tingkat tujuh. Atas kemurahan hati *Dewi Durga*, maka *Ni Calonarang* sangat memuliakan sang *Dewi* sebagai *Ista Dewata* yang dipujanya hingga membatin. Menariknya, Mpu Baradah juga sangat memuliakan *Dewi Durga*, karena jenis ilmu *Penengen* juga berasal dari anugerah sang *Dewi*²³².

Bertumpu atas hal tersebut, citra *Dewi Durga* dalam pementasan tersebut dapat dinyatakan sebagai ekspresi dari citra atau realisasi kekuatan *Adisakti* sebagai sumber segalanya. Dari dalam diriNya semua ilmu terlahirkan, dan akan diberikan kepada mereka yang berbhakti kepadaNya. Oleh karena itu, aspek *Durga* dalam pementasan *Calonarang* merujuk pada

kekuatan yang dapat menciptakan, memelihara dan menghancurkan. Manifestasi kekuatan tersebut tentunya sejalan dengan konsep *Pañca Kṛtya Śakti* yang ada dalam tradisi *Bhairawa* yang konon dipraktikan melalui *Pañca Makala Puja* dalam era Kadiri dan Singosari (Goris,1984:5). Adapun *Pañca Kṛtya Śakti* sesungguhnya mengambil konsep lima aktivitas *Dewa Śiwa* dalam tradisi *Śaiwaisme*. Namun, karena praktek *Tantra* lebih kepada pemujaan *Śakti* dengan aspek *Durga*, maka *Śakti* ditempatkan sebagai yang *suprime*. Berkenaan dengan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sesungguhnya adalah berimplikasi pada realisasi dari lima kekuatan *Dewi Durga*. Adapun *Pañca Kṛtya Śakti* tersebut adalah: (1) *Sṛsti Śakti*; (2) *Sthiti Śakti*; (3) *Samhara Śakti*; (4) *Anugraha Śakti*; (5) *Tirobhawa Śakti*.

1) *Sṛsti Śakti*

Sṛsti Śakti adalah Kemampuan untuk mencipta, menciptakan dari yang tiada menjadi ada. Dalam aspeknya sebagai *Sṛsti Śakti*, *Dewi Durga* menciptakan alam semesta beserta isinya, dan semua ilmu baik *Kiwa-Tengen*. Beliau juga pencipta penyakit dan menciptakan obat untuk menyembuhkan penyakit yang diciptakanNya. Kekuatan inilah yang dimunculkan dalam adegan pementasan dramatari *Calonarang*, ketika *Walu Nateng Dirah* memuja *Dewi Durga* sebagai *Hyang Nini Bhagawati* agar berkenan memberikan anugerah berupa kesaktian untuk membuat epidemik. Kemudian dari diriNya (*Dewi Durga*) berekspansi menjadi *Pañca Durga* yang mampu menciptakan kekuatan untuk menyakiti dan menghancurkan. *Dewi Durga* termanifestasikan menjadi *Pañca Durga*, yaitu lima energi *kala* dan *bhuta* yang dapat membuat ketidakseimbangan elemen *bhuta* sehingga timbullah wabah penyakit²³³. Mengenai konsep *Pañca Durga* dibahas pada uraian lain dalam sub bab ini agar deskripsi lebih sistematis dan holistik dalam menelisik

peran *Dewi Durga* yang menonjol dalam mendeskripsikan pementasan dramatari *Calonarang* dalam paradigma *teo-estetika* Hindu.

Setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Bali yang notabene paling sering mementaskan *Calonarang* dalam setiap *wali*, ditemukan penggalan adegan pentas *Matah Gede* menari dengan indah bersama dengan para *sisya*. Tarian tersebut sesungguhnya mengandung implikasi mistik dan magis. Tarian tersebut adalah tarian pemujaan dalam perjamuan spiritual mereka untuk menghadirkan *Dewi Durga*. Tarian *sisya* dengan *Matah Gede* dalam pementasan sesungguhnya menggambarkan praktek esoterik *Tantra* dalam memuja *Dewi Durga*. Dalam tarian ada *yantra* dan *mudra* tertentu yang mengandung makna magis untuk menghadirkan kekuatan gaib. Dalam paradigma teori magi klasik dari Frazer, bahwa tarian *magic* adalah media untuk kehadiran kekuatan gaib, dan dasar religi adalah kepercayaan terhadap yang gaib di mana manusia selalu menyandarkan dirinya pada kekuatan-kekutan dari *Dewa-Dewa*, roh yang menempati alam²³⁴.

Tarian sakral magis yang dipertontonkan oleh *sisya* dalam pementasan *Calonarang* bisa jadi adalah bentuk konkreatisasi dari realisasi kekuatan *Durga* sebagai pencipta. Pencipta dalam konteks ini, dapat diinterpretasikan sebagai kekuatan menciptakan segalanya, baik menciptakan hal yang baik dan segala hal yang buruk. Hal yang baik atau kebaikan sering diidentikkan dengan warna putih mewakili ilmu *Tengen* dan hal yang buruk atau keburukan diidentikkan dengan hitam mewakili ilmu *Kiwa*²³⁵. Oleh karena itu, sangat tepat jika dikatakan bahwa pementasan *Calonarang* sesungguhnya adalah atraksi pergulatan antara hitam dan putih yang tidak saling mengungguli²³⁶. Berkenaan dengan hal tersebut, ending pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat diketahui mana

yang menang dan kalah. Makna simbolik dari ending tersebut menunjukkan bahwa hitam-putih, kanan-kiri, *kiwa-tengen* sebagai aspek *Rwa Bhineda* dan keduanya sangat penting dalam kehidupan manusia, sehingga orang yang berhasil mencapai kelepaan adalah orang yang dapat mengatasi keduanya dengan baik.

Apapun itu, kembali kepada pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya adalah sebuah visualisasi estetik untuk menunjukkan kemahakuasaan Beliau (*Dewi Durga*) sebagai sumber kekuatan, sehingga bagi kaum *Tantra* hanya memuja *Śakti* kekuatan dapat diraih. Bahkan Trigunait (1984:69) dalam buku *Śakti the Power in Tantra* menyatakan sebagai berikut:

“...the commentators then go into detailed explanation of the ones of *Śakti* and *Śiwa*, constantly repeating the phrase, with out *Śakti*, *Śiwa* cannot create the universe”

Deskripsi dari Trigunait (1984) tersebut menunjukkan bahwasanya peran *Śakti* sangat kuat sebagai aspek feminisme dari *Dewa Śiwa*. *Dewa Śiwa* tidak akan mampu menciptakan alam semesta beserta dengan isinya jika tanpa ada *Śakti*. Hal tersebut oleh penganut *Bhairawa* dipandang sebagai sebuah *isme* atau ajaran yang dapat menghantarkan mereka pada pencapaian akhir (kelepaan). Oleh karena itu, *Śakti* atau dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* dipuja dengan hikmat oleh mereka sebagai pusat energi dari mana semuanya ini terlahir dan kembali. Nampaknya konsep *Durga* sebagai *Srsti Śakti* inilah berusaha dimunculkan pada lakon (tema) dalam pementasan dramatari *Calonarang*, kendatipun sangat jarang orang Hindu memahaminya, baik itu para pelaku *Calonarang* sendiri.

Pementasan dramatari *Calonarang* dan teks sastra sumbernya secara implisit menjabarkan implikasi dari teologis dalam hierarkis maknawinya menempatkan konsep ketuhanan

di mana *Dewi Durga* sebagai “Tuhan” tertinggi. Dalam tradisi Puranik, *Durga* hadir sebagai sosok *AdiŚakti Śiwa* yang banyak disebutkan dalam teks-teks kanonika Purana. Hal tersebut dapat dari uraian yang menyatakan bahwa *Durga* adalah *Dewi* dan ibu alam semesta²³⁷. *Durga* punya keanekaragaman wujud dan aspek. *Durga* memiliki 64 wujud. Kemudian di India Selatan, *Durga* dipuja lebih dari aspek atau wujud yang mengerikan. Terlebihnya lagi di Kerala dan juga di Bali, *Dewi Durga* dipanggil dengan nama Bhagawati. Dalam bentuknya yang menyeramkan, *Durga* dipandang sebagai manifestasi *Dewi Kali*. *Durga* yang berasal dari Dewanagari adalah istri *Śiwa*. Dalam *Śiwa Purana*, *Dewi Durga* adalah ibu dari *Dewa Ganesa* dan *Dewa Kumara* (*Kartikeya*). Selain disebut *Dewi Uma* Beliau juga disebut Parwati. Dalam budaya India, *Dewi Durga* biasanya digambarkan sebagai seorang wanita cantik berkulit kuning yang mengendarai seekor harimau. Beliau memiliki banyak tangan dengan posisi mudra, gerak tangan yang sakral yang biasanya dilakukan oleh para pendeta Hindu.

Dalam Kepercayaan Hindu, *Durga* adalah dewi Hindu yang namanya berarti ‘sulit dicapai’ atau ‘jauh’. Beliau dikenal sebagai ibu pengasuh sekaligus prajurit yang tangguh. *Durga* merupakan salah satu dewi Hindu paling populer yang memiliki sejumlah peran. *Durga* memiliki posisi penting karena dianggap sebagai salah satu Maha Dewi atau dewi besar. Sifat para dewi dalam kepercayaan Hindu. Dewi dalam Hinduisme tidak pernah monistik. Artinya, mereka bersifat dualistik dengan karakter yang seakan saling bertentangan. Dalam kasus *Durga*, dia dikenal mewakili sifat keibuan namun di lain pihak juga merupakan prajurit tangguh yang ditakuti. *Durga* memiliki posisi utama dalam teks pujian yang disebut Dewi Mahatmaya yang diperkirakan berasal dari abad ke-5 M. Dewi Mahatmya sangat penting karena merupakan teks pujian pertama yang ditujukan untuk dewi. Meskipun pemujaan dewi dipraktekkan

di India jauh sebelumnya, Dewi Mahatmaya merupakan teks tertulis pertama yang ditulis menggunakan bahasa yang digunakan kalangan elit, yaitu Sansekerta. Sanskritisasi juga dikenal sebagai Brahmanisasi adalah pengakuan sebuah ide atau konsep oleh para Brahmana, kelompok paling elit dalam sistem kasta tradisional India.

Durga juga bisa berarti “sulit untuk didekati”, karena beliau adalah personifikasi berbagai kesaktian dan gabungan kekuatan para *Dewa-dewi*, namun sebagai bunda jagat-raja beliau adalah ibu yang penuh kasih sayang yang tidak terhingga. India dan Indoesia penuh dengan berbagai candi demi pemujaan yang pernah jaya-raja (di Indonesia), namun pada saat ini konsep yang berkembang di Indonesia adalah konsep salah-kaprah, *Dewi Durga* dianggap dewinya setan dedemit, semua ini adalah propaganda agama lain yang pernah mengalahkan kerajaan-kerajaan Hindu di masa oknum-oknum lalu, dengan menjelek-jelekkan peranan *Dewi Durga* yang sesungguhnya, padahal candi Prambanan dan Candi Sewu terang-terangan didedikasikan kepada kebesaran Sang Pertiwi, Maheswari ini, yakni *Dewi Durga*. Batari *Durga* adalah penakluk para asura dan sekaligus bunda utama jagat-raja ini, beliau adalah insti-sari Gayatri itu sendiri. Dengan hilangnya pemujaan kepada *Durga* di Indonesia, maka pemujaan kepada Ganesa pun ikut sirna²³⁸.

Bertolak atas hal tersebut, *Dewi Durga* mendapatkan tempat yang mulia sebagai pencipta dan dari mana semuanya ini terlahir. Berdasarkan hal tersebut, dalam tradisi weda, baik Purana dan teks Śmṛti lainnya menyatakan *Dewi Durga* sebagai “Ibu” alam semesta beserta dengan isinya. Atas apa yang ditemukan dalam catatan teks kuno tersebut, maka dalam perkembangannya di Bali, *Dewi Durga* lebih sering disebut dengan *Hyang Nini Bhaṭāri* dan *Hyang Nini Bhagavati*. *Hyang*

Nini Bhaṭāri merujuk pada makna teologis bahwa *Dewi Durga* adalah “Ibu” dari semua entitas kehidupan. Implikasi dari pemaknaan tersebut sering dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* melalui ucapan dari *Matah Gede* yang memohon kepada *Dewi Durga* dengan sebutan *Hyang Nini Bhaṭāri* dan sering juga ada seruan “*Hyang Ibu Bhaṭāri*” yang merujuk pada ibu kosmis. Dalam teks diakronik *Lontar T tutur Purwa Bumi Tuwa* lembar 4a menyebutkan sebagai berikut:

“... *sira sang wus mahu wijil, ingaranan Ni Canting Kuning, metu sakeng asthi Vidhi, kalintang pisan kruraayu Idane, Ida witting sarwa dewata, manusa, bhuta-bhuti, Pañca korsika ngaran, Pamuput Ida mapesengan Bhaṭāri Durga*” (Hooykaas, 1974:10).

Terjemahan:

“... beliauah yang baru datang dan terlahir, bernama Ni Canting Kuning, terlahir dari tapa *Sang Hyang Widhi Wisesa*, sangat cantik tetapi menyeramkan rupa beliau, Beliau sumber semua dewata, manusia, *bhuta-bhuti*, bernama *Pañca korsika*, hingga pada akhirnya Beliau bernama *Bhaṭāri Durga*”

Merujuk atas penggalan teks *lontar T tutur Purwa Bhumi Tuwa* tersebut jelas menyebutkan bahwa *Dewi Durga* adalah *Śakti*, yakni sebagai sumber segala entitas kehidupan beserta semuanya yang ada di bumi ini. Menarik penggalan teks tersebut yang menyebutkan Ni Canting Kuning yang tiada lain adalah *Dewi Durga* sebagai sumber kelahiran dari semua dewata, manusia dan *Sang Pañca Korsika* (mengenai *Sang Pañca Korsika* nanti dibahas pada sub bab *Pañca Durga*). Teks kuno tersebut telah ditelaah oleh Hooykaas (1974), dan dalam teks dijelaskan hal ikhwal kosmogoni Hindu di Bali yang menempatkan *Bhaṭāri Durga* sebagai *the supream god* atau Tuhan tertinggi yang melahirkan semuanya ini. Tentunya isi teks tersebut paralel

dengan teks sastra *Calonarang* yang didalamnya terkandung aspek teologis Hindu dalam lingkaran *Śiwaisme* dan *Saktaistik*. Dengan demikian dapat dinyatakan bahwa di Bali, citra *Dewi Durga* dipandang sebagai “Ibu”, dan dari mana semuanya ini bermula. Dalam teks sastra *Calonarang* terdapat pula dialog yang menarik antara *Ni Calonarang* dengan *Hyang Nini Bhagawati*. Dialog tersebut memperlihatkan betapa *Ni Calonarang* memuliakan sekali *Hyang Nini Bhagawati* sebagai ibunya sendiri, sehingga dimuliakan dalam batin *Calonarang*, seperti dalam petikan teks sastra *Calonarang* 11a berikut:

“... riwijil Paduka Battari Bhagawati sakeñ kahyangan nira. Neher mojartha sireng Calwanarang. “Uduh atmajāmami kita Calwanarang, apa kaliñanta mangaturi tadañ tumengulun, bakti mangacārmana? Atarima ngulun ri pangastuntinta. Umatu tar Walu Nateng Dirah, “Pakulun hyañ mami paduka Nini Bhaṭāri, witting sarwa kabeh, kahyun ing Nini Bhaṭāri aneda suka Bhaṭāri, mami mapinta asih ri paduka Bhaṭāri”

Terjemahan:

“...keluarlah Paduka Bhaṭāri Bhagawati dari kaHyangan beliau. Segera berkata kepada Calonarang. “Uduh anakku Calonarang ada apa gerakan menghaturkan persembahan kepadaKu, sembari melakukan pemujaan? Aku terima persembahan mu”. Segera Calonarang berkata “Duh Paduka Nini Bhaṭāri ibu semesta, sumber segalanya yang berkelimpahan, sudi kiranya Ibu Bhaṭāri menerima persembahan dengan gembira, hamba memohon belas kasihan kepada Ibu Paduka Bhaṭāri” (Suastika, 2007:28-29).

Penggalan teks sastra *Calonarang* tersebut sangat lazim diperlihatkan oleh seniman pementasan dramaturgi *Calonarang* dalam ruang pentas. Meskipun sosok *Dewi Durga* tidak diwujudkan dalam tokoh seperti *Matah Gede*, tetapi pada ending pementasan akan nampak sosok atau wujud *Rangda* yang diidentikkan dengan *Bhaṭāri Durga/Dewi Durga*. Biasanya

dari ucap-ucap *Matah Gede* akan diketahui bahwa *Walu Nateng Dirah* selalu meminta belas kasihan kepada *Hyang Nini Bhaṭāri* agar memberikan anugerah. Seolah-olah *Walu Nateng Dirah* adalah putri kesayangan dari *Bhaṭāri*. Sebagaimana uraian Cok Sawitri (wawancara, 26 Nopember 2016) menjelaskan bahwa *Ni Calonarang* adalah *bhakta* atau pemuja yang taat kepada *Hyang Bhaṭāri Durga*. Bahkan sastra dan *sadhana* dilakoni sehingga dapat membatinkan *Hyang Bhaṭāri* dalam diri. Secara keseluruhan dari adegan pementasan tersebut, adalah menggambarkan sebuah konsep *bhakti* yang dalam. *Bhakti* adalah bagaimana seseorang dapat mencintai *Ista Dewata* yang dipujanya²³⁹. Adapun dalam *Narada Bhakti Sutra* menyebutkan bahwa cinta kasih kepada pujaannya disebut dengan *Paramaprema*, seperti dituangkan dalam *sutra* 7 berikut:

Sā na kamāyamaṇa, nirodharūpatwat.

Terjemahan:

Bhakti yang sebelumnya dilukiskan sebagai *Paramaprema* adalah kasih sayang tertinggi, bukanlah dipenuhi keragu-raguan tetapi atas keyakinan dan mencintainya (Maswinara, 1996:2).

Merujuk atas *sutra* tersebut, *Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah* dapat digolongkan sebagai penganut ajaran *bhakti yoga* yang sangat taat. Sebab dilihat dari pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura sewilayah Kota Denpasar, dapat dilihat sebuah adegan yang menarik, yakni pada saat *Walu Nateng Dirah* begitu penuh keyakinan dan sungguh-sungguh memohon anugerah kepada *Hyang Nini Bhagawati*. Pada akhirnya *Hyang Nini Bhagawati* yang tiada lain adalah *Dewi Durga* hadir untuk memberikan anugerah setelah menghaturkan persembahan. Tentunya persembahan itu dilakukan dengan tulus dan ikhlas, sehingga *Hyang Nini Bhagawati* berkenan hadir dan memberikan anugerah. Adegan tersebut seyogyanya dapat memberikan motivasi bagi warga

Hindu untuk dapat memiliki sikap *bhakti* yang kuat kepada *Ida Betara* sehingga Beliau berkenan memberikan anugerah.

2) *Sthiti Śakti*

Berikutnya adalah aspek *Sthiti Śakti* adalah kemampuan untuk memelihara dan mengembangkan (*sthiti*) apa yang telah diciptakanNya. Sebagai pemelihara *Dewi Durga* adalah sebagai *Dewanya usadha* (pengobatan), yakni memelihara kesehatan dan kebahagiaan umat manusia merupakan tugas Beliau sehingga manusia selalu hidup sehat, bahagia, aman, damai dan sejahtera²⁴⁰. Tidak banyak yang mengungkapkan keeksistensian dari *Dewi Durga* yang sesungguhnya adalah *Dewaning Pangusadha*. Penelitian tentang *usadha* selama ini hanya dihubungkan dengan *Dewa Śiwa*, dan *Dewi Danwantari* serta *Dewa-Dewa* yang sering muncul dalam ilmu *Ayurveda*. Sedangkan menelisik beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar dengan lakon yang berbeda, maka ditemukan secara implisit bahwa *Dewi Durga* memiliki aspek kemahakuasaan sebagai pemelihara (*Sthiti Śakti*) dalam *swabhawanya* sebagai *pengusadha*. Jadi, dalam konteks pementasan *Calonarang jangkep* (pementasan yang lengkap), maka *Dewi Durga* tidak saja memberikan anugerah kepada *Calonarang* ilmu *pangiwan* dan *kawisesan*, akan tetapi Beliau juga memberikan anugerah kepada lawannya yakni Mpu Baradah ilmu *kadyatmikan* dan *pangusadha*²⁴¹.

Dewi Durga dalam aspeknya sebagai *Sthiti Śakti* tidak secara eksplisit dapat ditemukan dalam adegan dramatikal pementasan. Baik itu dalam teks sastra *Calonarang*, kemahakuasaan Beliau sebagai pemelihara tidak ditemukan secara eksplisit, namun demikian kekuatan *Dewi Durga* sebagai pemelihara (*Sthiti Śakti*) dapat direinterpretasikan yang mengacu pada fungsi pementasan dramatari *Calonarang* sebagai “penyucian” atau *panyomyan*. Cerita yang terkandung, baik

dalam teks dan pementasan dramatari *Calonarang* tersebut tiada lain merupakan sebuah penggambara dari sebuah prosesi “peningkatan status diri” dari *bhuta* menjadi *Dewa*. Jadi manusia dalam kehidupannya sesungguhnya merupakan proses pendakian spiritual untuk ia dapat meningkatkan statusnya dari *bhuta* menjadi *Dewa*, dan dua hal tersebut selalu berhubungan serta mutlak ada dalam diri manusia. Sejalan dengan hal tersebut, dalam diri manusia ada sifat *bhuta* (*suri sampat*) dan sifat dewata (*daiwi sampat*) yang selalu berdampingan²⁴². Maka dari itu, jika berkeinginan hidup dan mencapai kelepasan maka sifat-sifat *bhuta* dalam diri hendaknya dilebur ke dalam sifat-sifat *satwam* atau kebaikan (*dewani*). Pementasan dramatari *Calonarang* tidak saja difungsikan sebagai media penyucian dalam diri (*Bhuwana Alit*), tetapi pementasan tersebut juga difungsikan untuk mensucikan segala bentuk kekuatan yang jahat sifatnya dalam ruang kosmos. Dalam fungsinya sebagai *penyomnya* inilah citra *Dewi Durga* sering disebut sebagai *Hyang Bhairawi*.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sering sekali penari atau *pregina* menyebut *Hyang Durga Bhairawi* untuk merujuk *Dewi Durga*. *Hyang Durga Bhairawi* sendiri dalam tradisi *Bhairawa* adalah *Śakti* dari *Śiwa* sebagai *Hyang Bhairawa*. *Durga Bhairawi* merupakan phanteon *Dewi* sebagai penguasa kuburan, dan gelar lainnya adalah *Hyang Nini Bhagawati*. Hal tersebut dipertegas dari sumber-sumber tertulis Jawa, seperti uraian Santiko (1992:265) sebagai berikut:

Beberapa sumber primer berupa tulisan di Jawa menyebutkan bahwa *Bhaṭāri Durga Bhairawi* lebih populer di Bali disebut dengan *Bhaṭāri Bhagawati* memang bertempat tinggal di kuburan. Sumber tersebut adalah teks *Tantu Pagelaran* yang menyatakan bahwa istana *Bhaṭāri Durga Bhairawi* adalah di *Gandamayū* atau *Gandamayī*, dan dari istana beliau asal kehidupan dan

kembalinya seseorang sebagai sebuah siklus. Beliau diyakini sebagai pemberi anugerah kehidupan kepada manusia.

Dalam mazab Tantrisme, kuburan (*smasana*) merupakan tempat yang sangat tepat untuk melakukan *sadhana*, karena kuburan mengandung simbol-simbol tertentu. Kuburan (*setra*) melambangkan terhapusnya *ahamkara* (keakuan) seperti nafsu-nafsu keduniawian. Apabila digunakan sebagai tempat melakukan *sadhana* akan menumbuhkan kesadaran bahwa badan jasmani tidak berarti apa-apa, dan kesadaran seperti ini akan bisa menghilangkan sifat angkuh dan egois lainnya. Di samping itu melakukan oleh spiritual di kuburan akan mengantarkan *sadhaka* segera dapat melenyapkan *asta pasa*, yaitu delapan ikatan dosa yang terdiri dari: *ghr̥na* (kebencian), *lajja* (rasa malu), *bhaya* (ketakutan), *kula* (keterikatan dengan keluarga), *sila* (perasaan lebih baik dari yang lain), *dambha* (kebanggaan), *mana* (tinggi hati), dan *jugupta* (menentang)²⁴³.

Selain itu melakukan olah spiritual di kuburan bagi penganut Tantra adalah gerbang menuju *moksha*, karena dengan lenyapnya tubuh fisik, jiwa akan bertemu dengan *Śiwa* dan *Śakti* nya. Tempat tinggal *Durga* yang menyeramkan juga dilukiskan dalam kakawin Ghatotkacasraya yang menyebutkan tempat tinggal *Bhaṭāri Durga* berada di puncak sebuah gunung yang sangat tinggi, dalam sebuah istana yang indah terbuat dari batu manikam yang berkilauan, tetapi banyak darah berceceran serta tulang mayat berserakan. Para penjaga istana itu terdiri dari raksasa dengan wujud-wujud menyeramkan. Kuburan (*setra gandamayū*) sebagai tempat memuja *Dewi Durga* juga disebutkan dalam *Usana Bali* (Tim, 1986:27-28) yang mengisahkan Sri Aji Jaya Kasunu *madewasraya* di *Setra Gandhamayū* untuk untuk memohon karunia *Dewi Durga* agar berkenan membebaskan Bali dari malapetaka.

Bertumpu atas hal itu, kuburan yang selalu diperlihatkan dalam ruang pementasan adalah sesungguhnya ruang berguru bagi orang-orang yang menghendaki kemajuan spiritual dalam peningkatan status menuju kesucian diri. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, kuburan dan *watangan* merupakan dua objek yang tidak dapat diabaikan begitu saja. Kuburan (*setra*) dan *watangan* (mayat) merupakan pelengkap yang penting, tidak ada keduanya maka bukan *Calonarang Jangkep* namanya. Akan tetapi keberadaannya sebagai pelengkap bukanlah tanpa makna. Baik *setra* dan *watangan* adalah makna simbol yang dapat mengungkap makna rahasia terdalam tentang sesuatu hal. Mengacu atas teori semiotika, bahwa segala sesuatu berkaitan dengan tanda (*sign*). Terdapat tiga area penting dalam studi semiotika, yakni tanda itu sendiri yang berkaitan dengan beragam tanda yang berbeda, seperti cara mengantarkan makna serta cara menghubungkannya dengan orang yang menggunakannya²⁴⁴. Tanda adalah buatan manusia dan hanya bisa dimengerti oleh orang-orang yang menggunakannya.

Bertolak atas deskripsi teoretis tersebut, *setra* dan *watangan* merupakan *sign* yang digunakan oleh praktisi *Calonarang* dalam ruang pentas, dan tentunya ada makna di dalamnya. Makna tersebut tentunya berhubungan dengan citra *Dewi Durga* sebagai *Sthiti Śakti*, yakni sebagai pemelihara. *Setra* atau kuburan merupakan penanda untuk manusia menghargai kehidupan, sebab kehidupan teramat sangat singkat serta kuburan akan menjadikan manusia belajar untuk memisahkan antara yang material dan imaterial. Jadi, implikasi makna teo-estetikanya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan seni sakral dalam upaya memberikan pemahaman *tattwa* bagi masyarakat Hindu tentang citra *Dewi Durga* sebagai *Sthiti Śakti* yang memiliki kuasa atas kehidupan seseorang berdasarkan atas waktu atau *kala*. Melalui pementasan tersebut masyarakat Hindu dimana *Calonarang*

dipentaskan sedikit tidaknya mampu memaknai bahwa *kala* kematian merupakan hal yang berharga dalam kehidupan. Dalam teks *lontar Tutur Bhuwana Mereka* lembar 12b disebutkan bahwa manusia hidup selalu dibayang-bayangi oleh *Sang Kala Mretyu* yang tiada lain adalah aspek *Dewi Durga* yang berhubungan dengan kematian dan penyakit seperti dalam kutipan berikut:

“... *klimo ingaran iśya, sadhā, ingaran tamba, tunggal rin lawan, usadha sira juga, Brahma, Wiṣṇu, Iśwara mwanng Durga Kalika matemahan Saṅ Kala Mertyu. Ika tukang gering mwanng pati, ika juga pināsti urip, den weruh, yan wruh kalwaning ayu. Yan wruh lwaning hala, trep tkeng panispara, phalanya juga*”
(Pusat Dokumentasi Kebudayaan Pripinsi Bali, 1999:6)

Terjemahan:

“... kalimo adalah isinya. *Sadha* adalah obat, sama artinya dengan *usadha*. Sesungguhnya *Sanghyang Brahma, Wisnu, Iswara* dan *Bhaṭāri Durga* sebagai *Sang Kala Mertyu*. Beliau adalah membasmi penyakit, beliau juga yang menyebabkan sakit dan kematian, Beliau juga yang membuat ilmu hitam. Ketahuilah itu. Jika anda tahu akan yang disebut baik, dan jika anda tahu yang disebut buruk, maka anda akan mendapat pahala”

Teks *tutur Bhuwana Mereka* tersebut menunjukkan bahwa kehidupan dan kematian adalah berkah, dan karunia dari *Bhaṭāri Durga*. Unsur *setra* yang sering diidentikkan dengan pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah sekadar properti yang menyeramkan, tetapi adalah penanda bahwa *setra* atau kuburan adalah media untuk manusia menghargai waktu dan menyadari bahwa kematian dapat datang sewaktu-waktu. Selanjutnya *watangan* atau *mayat* juga menunjukkan hal yang sama, yakni sebuah penanda berhubungan dengan makna kematian (eskatologi). Bahwa kematian tidak mesti ditakuti,

sebab kematian adalah prosesi alami kehidupan yakni melepas lapisan badan, dan mayat sesungguhnya adalah lima elemen ragawi yang tidak kekal. Semua itu dikuasai secara penuh oleh *Bhaṭāri Durga*, dan atas kemahakuasaan Beliau sebagai penguasa dari “waktu”, maka beliau disebut dengan Dewi Kali.

Hyang Bhairawi jarang diketemukan dalam teks *Purana*, tetapi yang sering muncul adalah *Dewi Durga* tiada lain adalah *Dewi Kali*²⁴⁵. Tuhan Yang Maha Esa menciptakan seluruh jagat raya dan isinya, lalu Beliau memasuki setiap ciptaan Beliau. Jadi alam semesta dan isinya bersifat suci; sewaktu alam dan isinya dirusak atau dinodai, maka kesucian yang hadir itu akan “sirna”, itulah yang tersirat dalam makna *Sang Kali*, yang telanjang bulat tanpa busana. Nama lain beliau adalah digambarkan (terbungkus oleh antariksa), yang tak terukur batas-batasnya. Beliau berwarna gelap dan pekat karena harus melahap kekotoran tanpa henti-hentinya. Warna gelap juga bermakna waktu, ruang hampa (antariksa) dan hukum karma, itulah sebabnya beliau digambarkan berwarna biru pekat. Kalungan tangan-tangan yang melingkari pinggang beliau adalah berbagai bentuk *bhakti* yang dipersembahkan kepada Beliau, dan berbagai pahala-pahalanya yang akan diingat dan dibalas olehnya sesuai sang waktu yang tepat. Tangan-tangan ini juga bermakna energi kinetik yang sangat potensial, yang dapat bermanifestasi setiap saat. Rambut yang kusut menandakan kebebasan sang waktu yang terurai tanpa batas. Kemudian kelima puluh tengkorak yang menjadi kalungan di leher Beliau, melambangkan lima puluh alfabet Sansekerta, serta bentuk-bentuk swara (sabda), secara umumnya berlaku di masyarakat Hindu Dharma, dan hadir di alam semesta ini. Pada saat *pralaya* Beliau akan menerima semua ini sebagai persembahan dalam bentuk kalungan bunga (suatu bentuk kehormatan yang besar sekali, atas jasa-jasa sang waktu ini)²⁴⁶.

Berdasarkan atas deskripsi maknawi atas sosok *Dewi Kali* tersebut, sesungguhnya eksistensi pementasan dramatari *Calonarang* merupakan media seni tontonan sekaligus tuntunan bagi umat Hindu di wilayah Kota Denpasar dan umat Hindu pada umumnya untuk melihat bahwa pementasan tersebut kaya dengan *tattwa* yang dibalut dalam pementasan seni. *Tattwa* yang diceritakan melalui lakon seni (sakral) tersebut, maka umat Hindu dapat memahami betul konsep teologis mereka secara jelas dan bagaimana sesungguhnya pementasan tersebut diciptakan oleh leluhur Hindu di Bali dari masa lampau sebagai murni persembahan dalam fungsinya untuk menjaga keseimbangan kosmos.

3) *Samhara Śakti*

Selanjutnya adalah *Samhara Śakti* adalah kemahakuasaan untuk melebur atau menghancurkan secara periodik alam fisik (*samhara*), yang menyebabkan terjadinya proses penuaan atau pelapukan secara alami. Semua ciptaan tidak ada yang abadi, karena semua akan mengalami perubahan. Seluruh ciptaan akan lapuk dan akhirnya hancur. Bumi beserta segala isinya, seperti manusia, binatang, dan tumbuh-tumbuhan pun tidak luput dari proses pelapukan dan penghancuran ini. Saat proses penuaan, pelapukan dan penghancuran atau *pralina* ini Beliau mengambil wujud sebagai *Bhaṭāri Bhagawati*²⁴⁷. Di samping itu Beliau juga memiliki kemampuan melebur penyakit, melebur kesedihan, marah, kemelaratan, kelemahan, kesombongan, dan lain-lain, sehingga kualitas manusia atas anugerahNya dapat berubah menjadi lebih baik. Aspek *Dewi Durga* sebagai *Hyang Bhaṭāri Bhagawati* sering disebut-sebut dalam teks *Calonarang*, sehingga dalam pementasannya pun gelar ini sering digunakan oleh *pregina Calonarang*. Sesungguhnya konsep teologis Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* terletak pada konsep ini, dimana *Dewi Durga* adalah Esa (*Ekam*), tetapi memiliki gelar

yang beragam sesuai dengan fungsi Beliau. Kekuatan *Dewi Durga* sebagai pemelihara, maka beliau bergelar *Hyang Bhairawi*, dan ketika menghancurkan adalah beliau bergelar sebagai *Hyang Bhaṭāri* Bhagawati.

Semua gelar tersebut sesungguhnya merujuk pada konsep *pantheistik*, bahwa Tuhan yang satu menjadi banyak sesuai dengan fungsinya dan eksis serta meresap dalam segalanya²⁴⁸. Pandangan Tuhan dalam teologi Hindu berbeda dengan agama lainnya. Dalam teologi Hindu, Tuhan dipandang sebagai Yang Esa, tetapi termanifestasi menjadi banyak sesuai dengan fungsinya. Sebagaimana disebutkan dalam *Weda* bahwa orang bijak menyebutnya dengan banyak nama sesuai dengan fungsi dan manifestasinya. Hal tersebut dengan sangat jelas disebutkan dalam *Rgveda* I.164.46 sebagai berikut:

*Indraṁ mitraṁ varuna āgnim ahur atho divyaḥ sasuparno
garutman, ekaṁ sad vipraḥ bahudha vadantyāgnim yamam
matārisvanam ahuh.*

Terjemahan:

Mereka menyebutnya Indra, Mitra, Varuna, Agni dan Dia yang bercahaya yaitu Garutman yang bersayap elok. Satu itu Tuhan sang bijaksana menyebut dengan nama seperti Agni, Yama, Matarisvan (*Sura*,1995:26).

Mantram Rgveda tersebut di atas sangat sering dikutip oleh peneliti Hindu dan cendekiawan Hindu untuk menguatkan asumsi teologi Hindu yang menerima Tuhan sebagai satu adanya dan mutlak. Akan tetapi dalam kajian ini, berkenaan dengan konsep tersebut tidak ditelisik lebih jauh sebab *mantram Weda* tersebut diyakini sebagai wahyu (baca sabda suci) dan kebenaran yang tidak terbantahkan. Namun di sisi lain, uraian *mantram* tersebut menjadi penting diketengahkan ketika medeskripsikan implikasi *teo-estetika* Hindu pada pementasan *Calonarang*, dan terkait citra *Dewi Durga* sebagai yang satu,

tetapi memiliki nama dan rupa yang berbeda sesuai dengan fungsinya. Uraian yang sama juga disebutkan dalam teks *Jñanasiddhānta*, sebagai berikut:

Ekatwānekatwa swalakṣaṇa Bhaṭṭāra. Ekatwa ngaranya, kahidēp makalakṣaṇa ng Śīwatattwa. Ndan tunggal, tan rwatiga kahidēpanira. Mangekalakṣaṇa Śīwa karana juga, tan paprabheda. Aneka ngaranya kahidēpan Bhaṭṭāra mangekalakṣaṇa caturdha. Caturdhā ngaranya laksanannira sthula suksma parasunya.

Terjemahan:

Sifat *Bhaṭṭāra* adalah eka dan aneka. Eka (esa) artinya Ia dibayangkan bersifat *Śīwatattwa*. Ia hanya Esa, tidak dibayangkan dua atau tiga. Ia bersifat Esa saja sebagai *Śīwakarana* (*Śīwa* sebagai pencipta), tiada perbedaan. Aneka artinya *Bhaṭṭāra* dibayangkan bersifat Caturdha artinya adalah sthula suksema paran sunya (Sura, 2005:26-27).

Merujuk atas teks tersebut, jelas dapat diketahui bahwa sesungguhnya *Bhaṭṭāra* adalah Esa atau satu, tetapi juga Aneka yang diartikan memiliki banyak fungsi, dan tidak ada perbedaan antara satu dengan yang lainnya. Dalam konteks pementasan dramatari *Calonarang*, dapat dinyatakan bahwa *Dewi Durga* adalah sebagai *Bhaṭṭāri* yang tunggal tetapi termanifestasi menjadi banyak. Tentu hal ini disesuaikan dengan fungsi Beliau dalam kapasitas kemahakuasaan Beliau sebagai pelebur (*samhara Śakti*). *Hyang Bhaṭṭāri Bhagawati* sering sekali muncul dalam teks *Calonarang*, meskipun dalam pementasan lebih kepada citra *Durga* dalam rupa *pelawatan Rangda* yang menyeramkan. Sesungguhnya, *Rangda* yang sering dipentaskan pada akhir pementasan adalah citra *Durga* dalam aspeknya sebagai *Hyang Bhagawati*, sebab beliau diposisikan sebagai pelebur atau penetral. Fungsi Beliau sebagai “pelebur” (*samhara Śakti*), maka Beliau dicitrakan dengan sosok yang menyeramkan. Implikasi teo-estetika Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang*

sesungguhnya terletak pada citra *Rangda* yang dipentaskan sebagai tokoh *Bhaṭāri* Bhagawati dalam aspeknya sebagai pelebur. Sebab dalam tradisi *Tantrik* sebagaimana uraian Avalon (2015:12) bahwa:

“Tantric teaching based on a doctrine, that everything must be confronted horrific ways creepy. The point is it sinister in the media neutralizing the bad power. That is Gahndarva Tantra as follows, then aspirant must be to against the forces or negative energy...”

Jadi demikianlah dalam dunia *Tantrika*, bahwa kekuatan negatif harus dilawan dengan cara-cara yang menyeramkan. Sederhananya, hal yang menyeramkan harus dilawan dengan hal-hal yang menyeramkan, sehingga segala ketakutan akan hal yang menyeramkan menjadi sirna. “Seram” sesungguhnya mewakili kekuatan atau *Śakti* dari *Rangda* yang sering diberikan gelar *Ratu Ayu* dalam pementasan²⁴⁹. Jadi kembali pada fungsi *Calonarang* sebagai *penyomya*, maka *Bhaṭāri* Bhagawati yang dapat disimbolkan sebagai *Rangda* yang *memprelina* segala kejahatan, penolak bala dan menetralsir *sekala-niskala*. Sangatlah tidak mungkin hal yang buruk tersebut dihancurkan dengan kekuatan biasa. Maka dengan demikian di sini *Rangda* yang menyeramkan hanyalah simbol suci yang dilekatkan padanya sebagai kekuatan penghancur. Disamping itu juga sosok menyeramkan *Rangda* adalah pesan simbolik agar manusia menaklukkan segala macam ketakutan dalam diri, sebab ketakutan akan hal yang menyeramkan adalah penghalang bagi manusia untuk mendekatkan diri padaNya. Sederhananya, ketakutan harus disingkirkan terlebih dahulu ketika memuja Beliau, maka sosok *Rangda* tidak akan terlihat menyeramkan lagi, tetapi adalah Ibu semesta yang penuh dengan kelembutan²⁵⁰.

Sesungguhnya penggambaran *Dewi Durga* sebagai *Hyang Bhaṭāri* Bhagawati yang sangat menyeramkan adalah citra dari

aspek Beliau *Durga* yang lagi murka atau *Krura Rupa*, yakni sosok yang menyeramkan dan sangat bengis²⁵¹. Atas dasar tersebut, *Rangda* atau *Ratu Ayu* dibuat menyeramkan, dan dalam ikonografi Hindu rupa yang demikian adalah perwujudan dari *raudra rupa* (menakutkan) atau *krura rupa* (bengis). Dalam pengarcaannya *Dewi Durga* digambarkan dalam lima bentuk sesuai dengan perwujudannya, yaitu: (1) *Samharamurti*, sebagai *Śakti* peleburi kembali alam semesta. (2) *Anugrahamurti*, sebagai pemberi anugerah. *Nrttamurti*, sebagai ahli tari. (3) *Daksinamurti* sebagai ahli musik, filsafat dan Samadhi, dan (4) *Bhiksatanamurti*, sebagai *sanyasin* atau *parivrjaka* (pertapa yang berkeliling dari satu tempat ke tempat lainnya). Adapun dalam keterangan lain, yakni dalam teks lontar *Purvakamikagama* menjelaskan ada tiga macam bentuk penggambaran wajah *Dewi Durga* atau *Bhaṭāri* Bhagawati sebagai Pasupata Stradanamurti, yaitu: (1) Wajah *santa* (damai) atau *saumya* (baik hati), (2) Wajah *ugra* (jahat), *raudra* (menakutkan) dan *krura* (bengis), (3) Wajah *misra* (campuran) dengan dua varian, misalnya wajah tersenyum, namun digambarkan dengan mata melotot²⁵².

Berdasarkan atas penggambaran tersebut dapat dinyatakan bahwa citra *Rangda* sebagai perwujudan *Dewi Durga* dalam manifestasinya sebagai *Bhaṭāri* Bhagawati dalam aspek *Samhara Śakti* adalah penggambaran dari *Raudra* dan *Krura*, yakni menakutkan dan bengis. Hal tersebut dapat dikenali dari perwujudan *Rangda* yang menyeramkan, seperti mata mendelik atau melotot, taring panjang, lidah menjulur keluar, keluar api dari mulut, rambut memanjang, dari ubun-ubun keluar api, susu memanjang, dan kuku memanjang. Perwujudan yang benar-benar menyeramkan. Namun demikian, secara semeotika ada makna yang mendalam dibalik wajah dan atribut yang menyeramkan tersebut. Secara teologis perwujudan *Rangda* yang *krura* dan *raudra* adalah menunjukkan fungsi atau manifestasi Beliau sebagai penghancur segala kekuatan negatif

dan sifatnya sebagai pelebur segala eksistensi dan kemudian diciptakan kembali dalam siklus waktu yang siklik. Sebagaimana dalam ajaran *Tantra*, bahwa aspek menyeramkan dari *Dewi Durga* adalah untuk menaklukkan segala “ketakutan” diri, sebab ketakutan adalah penghalang bagi aspiran (penganut) dalam mencapai peningkatan kualitas rohani²⁵³.

Mata mendelik dari *Rangda* secara semion adalah pertanda bahwa kerinduan yang mendalam untuk bertemu dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Ludah menetes menandakan keinginan untuk segera bersatu, lidah menjulur menjadi tanda bahwa ada kehausan yang mendalam untuk *mergerisasi* dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Taring panjang simbolisasi dari energi *Śakti* sebagai penghancur, susu memanjang dan telanjang simbol dari kelepasan dari ikatan duniawi, bulu dan kuku memanjang simbol dari *vairagya* pengendalian dan ketidak terikatan serta menjerit-jerit, menari dan meraung-raung menandakan *bala* atau kekuatan yang dapat menghancurkan dan *nyomya sekalaniskala*. Api pada ubun-ubun menandakan energi *Śakti pat* yang mengalir dalam dirinya sebagai simbolisasi keterlepasan atau *kelepasan*. Semua semion-semion tersebut merujuk pada aspek kekuatan dan kemahakuasaan beliau sebagai pelebur atau pendaur ulang segala eksistensi. Berkenaan dengan hal itu, keberadaan sosok *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sebagai *Ratu Ayu* yang tiada lain adalah penggambaran teologis dari realisasi kekuatan *Dewi Durga* sebagai *pemrelina*. *Pemrelina* segala macam kekuatan jahat, dan dalam *Calonarang* sosok *Rangda* sering dihubungkan dengan kekuatan jahat. Hal tersebut dirasa wajar mengingat *Rangda* selalu dipentaskan ketika *Walu Nateng Dirah* memurthi menjadi *Rangda*²⁵⁴.

Terlepas dari adegan yang demikian, secara teo-filosofis *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota

Denpasar adalah simbol *Dewi Durga* sebagai *Adiśakti*, dan dari mana dualitas muncul. Dalam arti, darimana baik-buruk, hitam-putih dan *kiwa-tengen* terlahir yang sesungguhnya adalah Esa sebagai *Adiśakti* Dewi Uma yang “*nunggal*” dengan *Bhaṭāra Śiwa* sebagai “*Ongkara*”. Sejalan dengan itu, meminjam uraian Cok Sawitri penulis novel *Calonarang* sebagai berikut:

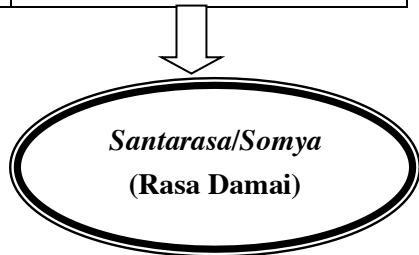
“Pelaku dan praktisi *Calonarang* harus memahami makna *Durga* dalam teologis pementasan. Sosok Ibu yang darimana semua ini terlahir. Termasuk *Rwa bhineda* tersebut terlahir dan mengadakan alam semesta beserta isinya. Beliaulah perwujudan *aksara Ongkara*.”

Menarik untuk menelisik deskripsi dari penuturan informan tersebut berkenaan dengan aspek teologis pementasan *Calonarang* dalam melihat sosok *Dewi Durga*. Dalam pementasan, dan sudah disinggung berulang kali dalam penelitian ini bahwa *Dewi Durga* selalu ditonjolkan pada saat pementasan dan ada pada adegan klimaks. Hal tersebut menjadi penanda bahwa kehadiran Beliau adalah sebagai akhir dari drama untuk “*nyomnya*” dualitas (baik-buruk, hitam-putih, *kiwa-tengen*), sehingga tidak lagi ada keberpihakan. Dalam artian, manusia secara *sekala* diajarkan untuk menerima hitam, *kiwa*, kiri, buruk dan semacamnya tetapi tidak menolak yang putih, *tengen*, kanan, kebaikan dan semacamnya. Orang yang demikian, dapat dikatakan sudah berada pada *Santarasa*, yakni pucak pengalaman estetik melampaui dualitas *rasa*, yaitu rasa yang damai. Teo-estetika yang muncul adalah terletak pada konsep, bahwa ketika dualitas terlampaui (baik-buruk), maka sembilan *rasa* (*navarasa*) sebagai *Santarasa* (damai) akan dialami, baik oleh pelaku seni maupun penikmat seni. Adapun lebih jelasnya adapat dilihat pada tabel berikut:

Tabel Pelampauan *Rasa* Dualitas Hingga Mencapai *Navarasa* dan Menjadi *Santarasa* (damai)

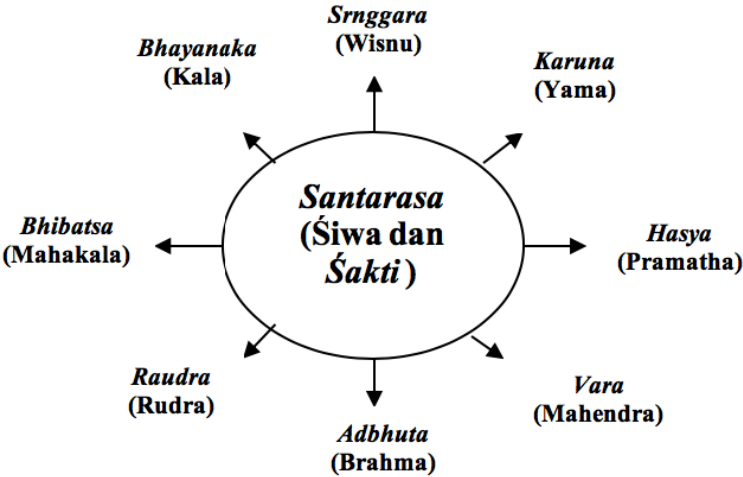
<i>Rasa</i> yang menjadi karakter tokoh yang berada di pihak <i>Nayaka</i> (tokoh baik). Dalam hal ini identik dengan sifat baik dan kebaikan.	<i>Rasa</i> yang menjadi karakter tokoh yang berada di pihak <i>Pratinayaka</i> (tokoh jahat). Dalam hal ini identik dengan jahat atau keburukan.
1. <i>Srenggana rasa</i> adalah rasa asmara	1. <i>Adbhuta rasa</i> adalah rasa takjub
2. <i>Karuna rasa</i> adalah rasa belaskasihan	2. <i>Raudra rasa</i> adalah rasa ganas
3. <i>Hasya rasa</i> adalah rasa humor	3. <i>Bibhasta rasa</i> adalah rasa ngeri
4. <i>Vira rasa</i> adalah rasa kepahlawanan	4. <i>Bhyanaka rasa</i> adalah rasa kahwatir

(Sumber: Sukayasa, 2007:34)



Merujuk atas tabel di atas, dapat diinterpretasikan bahwasanya kehadiran sosok *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* adalah wujud dari ekspresi dualitas rasa. Kemudian dalam manifestasinya sebagai *Samhara Śakti*, yakni *Bhaṭāri Bhagawati*, maka Beliau menghancurkan dualitas *rasa* (*rasa* baik-buruk), sehingga menjadi *Santarasa*. Penghancuran atau *Samhara* dalam konteks ini adalah “pelampauan” dari dualitas sehingga menjadi *santa* atau *somya*. Lebih jauhnya lagi secara teologis

dualitas *rasa* tersebut mewakili sebuah siklus penciptaan, pemeliharaan dan peleburan. Sebagaimana uraian Abhinavagupta menjelaskan bahwa *Santarasa* sebagai *rasa* yang mendasar yang merupakan realisasi semua *rasa*²⁵⁵. Secara dialektik, *santarasa* merupakan hasil sintesis dari *rasa* yang saling beroposisi. Oleh karena itu dualitas *rasa* dipetakan dalam bentuk siklus kosmis, dan lebih mirip *Pengiderin Bhuwana* yakni kiblat pola *Dewata Nawasanga*. Hal tersebut dapat dilihat pada pola berikut:



Pola Siklus Dualitas *Rasa* yang Hampir Mirip Dengan *Pengiderin Bhuwana* (Sumber: dekonstruksi Peneliti Berdasarkan Teks *Natyasastra*, 2010)

Merujuk pada skema tersebut dapat dijelaskan bahwa gerakan siklus tersebut adalah sesuai dengan arah jarum jam. Diawali dari *Srnggararasa* ke *Karuna* dan seterusnya sesungguhnya menunjukkan pola “*Murti*” yakni dari lembut menjadi keras dan/atau dari halus menjadi kasar. Gerakan *daksinayana* yang berawal dari tengah menunjukan pula

sebuah siklus *trikona* yakni penciptaan, pemeliharaan dan peleburan. Sebagai peleburan akan kembali pada titik awal, yakni tengah dimana *Śiwa* dan *Śakti* bertemu menjadi *Saharaśiwa* dan *Saharaśakti* “nunggal” menjadi *Ongkara*. Gerakan tersebut akan berputar dalam siklus dari *rasa* damai, menjadi *rasa* takjub (*Brahma*) dan *rasa* asmara (*Wiṣṇu*), akan menjadi *rasa* ganas (*Rudra*), akan menjadi *rasa* menjijikkan (*Mahakala*), akan menjadi *rasa* khawatir (*Kala*). Pada sisi lain, *rasa* asmara (*Wiṣṇu*) menjadi *rasa* belas kasih (*Yama*), kemudian menjadi *rasa* humor (*Pramatha*), menjadi *rasa* perwira (*Mahendra*) hingga kembali ke *Santarasa*.

Menariknya adalah *Sahara Śakti* dalam perwujudannya sebagai *Dewi Durga* dalam manifestasinya sebagai *Bhaṭāri* Bhagawati sesungguhnya disimbolkan dengan putaran pola terbalik dalam siklus tersebut (lihat skema di atas). Fungsinya sebagai “*pengeruwat*”, perputaran pola siklus terbalik berlawanan dengan arah jarum jam (*daksināyana*). Gerakan tersebut akan mengikuti siklus *utarāyana*, dan putarannya dari selatan ke utara lalu ke dalam. Sifat gerakannya adalah sentripetal dalam gerakannya sebagai “*penyomya*” atau “*ngeruwat*”. Dari kasar maka tersumblimasi menjadi halus, dari keras ke lembut hingga menjadi damai. Sadar atau tidak adegan pementasan *Calonarang* sesungguhnya adalah memperlihatkan siklus “*nyomnya*”. Sebagaimana merujuk beberapa pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Ksiman dan Sumerta Denpasar secara implisit menyiratkan sebuah proses *samkertih*, yakni penghalusan. Bagaimana *ambekin kawisesan Walu Nateng Dirah* yang berkarakter keras, ngeri (*Kala*), ganas (*Rudra*) kembali menjadi takjub (*Brahma*), kembali ke *rasa* Karuna (*Yama*) hingga kembali ke *rasa Santa* (damai), dan hal itu ditunjukkan pada akhir pementasan. Terlebih pada adegan lakon “*Ngeseng Waringin*” yang dipentaskan di pura Dalem Desa Kesiman, terjadi *panyomyan* yang dilakukan Mpu Baradah,

sehingga *Ni Calonarang* memiliki karakter yang *karuna* hingga menjadi *Santa*, seperti dalam petikan teks sastra *Calonarang* lembar 25a sebagai berikut:

Ry uwusira winarah-winarah tingkêng kapatin dya sang Śri Yogiśwara Baradah, suka ica lega lila warana ajñana Sang Calawnarang, tan katiling caranyeng nguni, anghing ginengya ng wacana sang Yogiśwara. Pitutur irayu uwus rinengenyatah, mwang karasa denika. Sira Calwanarang, mangastuteng jang lebu talampakanira Sang Prawara. Ling sang Mahamuni, lah, mentas kitalukat lugas jati ni warang. Ya tikatemahan praratra Calwarang, sida-sida lukat, umor sireng atah. Tunwanen sawa Sang Randa dya sang jiwatma, uwus lebur awu tan pasesa. Tan lingoyeka.

Terjemahan:

Setelah ia diberitahukan seluk beluk kematian oleh Sri Yogiswara Baradah, senang, enak, lega, bebas, dan lepas hati Sang Sharma dkk, tidak cenderung (berbuat) caranya semula, hanya nasihat sang pandita yang dipegangnya. Nasihat utama telah didengarkannya semua dan diresapi olehnya. Lalu Sang *Calonarang* meminta diri, menyembah dengan hormat pada telapak kaki Sang Pendeta. Sang Pendeta berkata “ Nah, pergi lepas kamu kembali semula telah diruwat Besan”. Demikianlah, akhirnya *Calonarang* mati, berhasil diruwat, ia menghilang juga. Lalu mayat *Calonarang* dibakar oleh sang pendeta, telah lebur menjadi abu tidak tersisa (Ardhana,dkk, 2015:59).

Merujuk atas penggalan teks sastra *Calonarang* tersebut, jelas dapat diketahui bahwa pola siklus *nyomya* berakhir kembali ke tengah yakni *Santarasa* atau rasa yang damai. Akan tetapi ending teks tersebut jarang dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Prosesi *nyomya* yang ditunjukkan dalam pementasan *Calonarang* justru diwujudkan dalam adegan yang berbeda, yakni bertemunya *Rangda* dengan *Barong*. Pertemuan tersebut seolah-olah mengabzurdkan ending pementasan,

sehingga terkesan pementasan *Calonarang* belum selesai. Namun secara dialektika, pementasan *Calonarang* pasti antiklimaknya berujung pada akhir, yakni pertemuan antara *Barong* dan *Rangda* yang berakhir *Santarasa* atau *Somya*. Mengenai penyatuan tersebut dijelaskan dalam sub bab *Rwabhinada* selanjutnya.

4) *Anugraha Śakti*

Selanjutnya adalah realisasi kekuatan *Dewi Durga* dalam aspeknya sebagai *Anugraha Śakti*. Aspek *Anugraha Śakti* adalah kemahakuasaan dalam memberi anugerah, memenuhi permintaan para pemuja-Nya yang taat melaksanakan *dharma*. Tugas ini diemban oleh *Dewi Durga* dalam aspeknya sebagai *Anugraha Śakti*. Secara teologis, *Dewi Durga* adalah *Śakti* dari *Bhaṭāra Śiwa* yang secara mitologis dikutuk menjadi *Dewi Durga* atas beberapa kesalahan yang dilakukan. Ada beberapa teks yang menjelaskan Dewi Uma dikutuk untuk tinggal di kuburan, seperti teks *Śiwāgama*, *Usada Kayuktian* dan *Bodha Kecapi* yang menjelaskan bahwa karena kesalahan yang dilakukan oleh *Dewi Uma* terhadap anaknya (*Kumara*), maka *Bhaṭāra Guru* (*Dewa Śiwa*) mengutuknya untuk tinggal di kuburan²⁵⁶.

Kutukan tersebut mengharuskan Dewi Uma menjadi *Dewi Durga* dengan wujud yang *Rudra* dan *Krura* (menyeramkan). Selanjutnya, dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* beliau memiliki gelar yang beragam sesuai dengan fungsinya. Dalam lingkungan sosial masyarakat Bali Beliau sering disebut dengan *Hyang Bhaṭāri Durga*, *Hyang Nini Bhagawati*, *Hyang Durga Bhairawi*, dan beberapa gelar yang merujuk pada citra *Bhaṭāri* yang menyeramkan. Namun dibalik semua itu, Beliau diyakini sebagai “penganugerah” yang begitu mudah terpuaskan. Citra Beliau sebagai *Anugraha Śakti* menjadi penting dideskripsikan dibalik pementasan *Calonarang* yang

semarak dalam konteks seni pementasan. Sesungguhnya *tattwa* agama dalam pementasan dramatari *Calonarang* sangat penting, dan tidak dapat diabaikan begitu saja, sebab pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya mengandung tuntunan filsafat dan teologis sehingga dapat memberikan penguatan terhadap *sradha* dan *bhakti* umat Hindu.

Khususnya dalam pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa desa di wilayah Kota Denpasar terdapat penggalan adegan yang dapat diinterpretasikan secara implisit peran *Dewi Durga* sebagai *Anugraha* (baca: pemberi anugerah). Adegan tersebut jelas tampak ketika dalam pementasannya *Matah Gede* merasa dirinya dihinakan, sebab anaknya Ni Ratna Manggali tidak ada yang melamar. Khusus dalam adegan ini ada beragam versi, yakni *pertama Matah Gede* murka karena Ratna Manggali tidak ada yang melamar, *kedua Matah Gede* menjadi murka karena raja Airlangga mengembalikan Ratna Manggali, *ketiga Matah Gede* menjadi sangat marah karena Mpu Bahula mencuri kesaktian *lipia sastra* anugerah dari *Bhaṭāri Durga*. Keragaman versi tersebut dirasa wajar, dampak dari transformasi pementasan lakon, dan sastra sumber menyesuaikan pula terhadap situasi dimana dipentaskannya pementasan *Calonarang*²⁵⁷. Transformasi atau pergeseran-pergeseran tersebut tidak akan dibahas dalam kajian ini, karena ranah pengkajian ini berupaya diarahkan dalam menelisik aspek implikasi teologis pementasan.

Adegan berikutnya lagi menjadi hampir sama dan seragam, ketika atas hinaan tersebut, *Matah Gede* (*Walu Nateng Dirah*) dengan muridnya memohon berkah kepada *Bhaṭāri Durga* agar berkenan memberikan anugerah. Tujuannya jelas adalah untuk menghancurkan kerajaan Airlangga. Penggalan dari adegan tersebut menjadi sangat layak untuk ditelaah dalam aspek teologis, sehingga menemukan konsep jelas tentang aspek

Dewi Durga sebagai *Anugraha Śakti*. Memang secara artifisial, kata *Durga* sesungguhnya merujuk pada arti “sulit dicapai, jauh, penuh kasih sayang dan pemberi anugerah”²⁵⁸. Kata *Durga* tersebut sudah memberikan makna semion yang jelas, bahwa *Dewi Durga* adalah memiliki karakter “penganugerah”. Dibuktikan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *Walu Nateng Dirah* meskipun niatnya tidak terpuji, tetapi *Bhaṭāri Durga* berkenan memberikan anugerah atas apa yang menjadi tujuan *Calonarang*. Terlebih *Calonarang* mengetahui betul sarana dan cara pemujaannya, sehingga Beliau menjadi terpuaskan, dan berkenan memberikan anugerah.

Penggalan dari adegan dalam pementasan tersebut sesungguhnya memberikan keterangan tentang *bhakti* yang didasari atas ketulusan dan keyakinan yang mantap. Teks *Bhagavadgita* dengan jelas menyebutkan bahwa siapa yang senantiasa ingat pada Tuhan dan selalu memusatkan pikiran padaNya, maka Tuhan akan menerima *bhakti* tersebut. *Sloka* tersebut dapat dilihat pada petikan teks *Bhagavadgita* 9.34 berikut:

Man-mana bhāva mad-bhakto mad-yaji mam namaskuru, Mam evaisyai yuktvaivam ātmanam mat-parayaḥ.

Terjemahan:

Pusat pikiranmu pada-Ku, berbaktilah pada-Ku; puja dan tunduklah pada-Ku; dan dengan mendisiplinkan dirimu serta menjadikan-Ku sebagai tujuan, engkau akan sampai kepada-Ku (Maswinara, 1999:348).

Ajaran *Bhakti Yoga* secara filosofis mengandung suatu makna yang cukup dalam dan luas. *Bhakti Yoga* merupakan suatu metode bagaimana cara manusia untuk mencintai serta mengasihi Tuhan, sehingga timbul kesadaran bahwa segalanya adalah Tuhan tidak semudah ucapan bibir semata. *Bhakti Yoga* terlebih lagi merupakan suatu hubungan pribadi antara Tuhan

dengan setiap Individu. Dalam menjalin suatu hubungan dengan Tuhan dibutuhkan ketulusan dari dalam hati setiap orang dan memiliki keyakinan yang sangat tinggi terhadap *Ista Dewata* yang di puja. *Bhakti* bukan saja hanya sekedar mengulang-ulang nama Tuhan. *Bhakti* pada hakekatnya adalah pengabdian, cinta kasih yang murni untuk mengabdikan diri pada Tuhan tanpa disertai oleh keinginan duniawi yang menyesatkan²⁵⁹.

Teks *Bhaktiyoga* dari *Bhagavadgita* tersebut menunjukkan sikap *bhakti* yang matang, dan hal tersebut dimiliki oleh *Calonarang*. Meskipun dalam kelanjutannya *Calonarang* mengalami kehancuran karena keangkara murkaannya sendiri, meskipun sudah menjalani konsep *bhakti*. Merujuk lakon *Calonarang* jelas tersirat makna bahwa *bhakti* saja tidaklah cukup untuk mencapai penyatuan diri atau tahap realisasi dan kelepasan spiritual. Oleh karena itu harus diimbangi dengan *Jñanayoga* yakni jalan pengetahuan. Dalam paham *Advaita Vedanta*, *bhakti* dan *Jñana* harus berjalan beriringan. *Bhakti* dan *Jñana* adalah dua hal yang saling melengkapi, sama halnya dengan kendaraan dan bahan bakarnya. Seorang *bhakta* (pemuja) tidak berjnana atau berpengetahuan, maka ia tidak akan pernah mengecap buah manis dari *bhakti yoga*. *Jñana* menjadi sangat penting bagi para pemuja, karena *jñana* akan dapat selalu menyalakan lentera hati (*antaryamin*) sehingga pemuja menjadi bijaksana. Bagi para *Bhakta*, kebijaksanaan hendaknya menjadi sebuah hal yang harus dituju. Kebijaksanaan sangat berbeda dengan kepintaran. Di era ini mencari orang pintar sangat mudah, namun mencari orang yang benar-benar bijaksana sangat sulit²⁶⁰.

Menurut *Advaita Vedānta*, kebijaksanaan itu merupakan pengalaman langsung, segera setelah dapat menyingkirkan halangan tembok *avidya* yang tebal. Usaha yang kuat dari para

bhakta sebagai kuncinya. Usaha yang kuat untuk menghilangkan *distaksi* (gangguan dari dalam dan luar diri) dan kecenderungan-kecenderungan yang membuat lemah adalah motivasi yang hendaknya selalu diekspresikan. *Avidya* sangat kuat dan mengaburkan, tetapi dengan api usaha yang kuat maka dapat memunculkan sikap bijaksana dalam setiap perilaku (*attitude wisdom*). Apakah kebijaksanaan itu perlu dicari. *Advaita Vedānta* memandang bahwa kebijaksanaan itu tidak perlu dicari, sebab ia bukan benda. Kebijaksanaan itu akan selalu muncul dan senantiasa ada; tetapi yang perlu adalah bagaimana ia hendaknya selalu dimunculkan. Kemurnian dan keheningan pikiran, kehendak secara total akan menghasilkan pencerahan kebijaksanaan. Untuk menjadi murni, hening dalam keinginan dan bertindak maka pengetahuanlah seharusnya diperoleh. *Jñana* dan *avidya* (*ajñana*) merupakan hal yang saling bertentangan, seperti sinar dan kegelapan. Akan tetapi bila kebijaksanaan muncul, kebodohan akan lenyap dan tercabut dari akarnya. Oleh karena itu, ekspresikan *jñana* itu dalam setiap tindakan.

Jñana secara harfiah dapat diartikan sebagai ilmu pengetahuan. Tepatnya ilmu yang dapat menghancurkan *avidya* atau kebodohan. Perlu ditegaskan kembali bahwasanya *jñana* tidak semata-mata pengetahuan dalam pelajaran teoritis, sebab untuk meleyapkan kebodohan tidaklah cukup dengan mengasah kecerdasan intelektual, sebab *avidya* bukan kebutaan intelektual; namun kebutaan spiritual. Berdasarkan atas hal tersebut, *jñana* atau pengetahuan spiritualah (*brahmavidya jñana*) yang dapat meleyapkan *avidya*, dan melalui pengetahuan spiritual, pengetahuan material akan mengikuti. Disebutkan dalam *Mundaka Upanisad*, bahwa pengetahuan spiritual adalah dasar dan sumber dari seluruh ilmu pengetahuan (*Sa Brahmavidya sarva-vidya pratistha*). Sripada Sankaracarya dalam *Kena Upanisad* Pada *Bhasya*-nya menyebutkan bahwa ketika sang

Diri terbebas dari segala keterbatasannya, tidak mungkin diketahui dengan sarana apapun. Karena ia bersifat pengetahuan, dan tidak mungkin diketahui dengan pengetahuan lain, seperti halnya cahaya tidak bergantung pada cahaya lain. Dengan kata lain, untuk dapat menyadari akan hakikat diri hanya jalan pengetahuan spiritualah yang mampu, tidak dengan pengetahuan yang lainnya²⁶¹.

Bertolak atas deskripsi tersebut, dapat dinyatakan bahwa kebijaksanaan merupakan hal yang terpenting selain aspek *Śakti* dan *Siddhi*. Kualifikasi yang demikian tidak dimiliki oleh tokoh *Calonarang*, sehingga ia menjadi *Śakti*, tetapi tidak menjadi bijaksana atas kesaktian yang dimilikinya. Oleh karena itu, tepat apa yang ada dalam tradisi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, bahwa tokoh *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah* diperankan oleh *Matah Gede*. *Matah Gede* tentunya merujuk pada konsep belum matangnya ilmu yang dimiliki *Calonarang* atau dengan kata lain, *Ni Calonarang* belum sampai pada tahapan pada ilmu menjadi bijaksana (*siddha-saddhu*). Namun demikian, ada hal yang lebih menarik ditelisik berkenaan dengan citra *Dewi Durga* sebagai pemberi anugerah. Sebagai pemberi anugerah Beliau dipandang sebagai “Ibu” yang pemurah, dan hal tersebut terkuak dengan ditemukannya narasi teks *tutur* di Bali baik *pangiwana* dan *penengen* maupun *kawisesan* dan *kadyatmikan* yang sering menyebut “*panugrahan Bhattari, awya wera, pingit akena*”. Sebagaimana ditemukan dalam teks *Buda Kecapi Cameng* berikut.

“*Nihan kotamaning sang mangiwa, anugraha ta sira Bhaṭāri Durga, den wruha rumuhun, kagelaraning Dewa tattwa, mwang panunggalaning triaksara, tekeng Rwbhineda, apan wekasing wekas utamahakena, sekala niskala kawibawan, kinatwangan dening rat kabeh*” (Pusdok Kebudayaan Propinsi Bali, 1988:1).

Terjemahan:

“Inilah keutamaan sang *mangiwa*, anugerah dari *Bhaṭāri Durga*, dan siapa yang mengetahui secara mendalam, menjalankan hakikat *dewata*, dan mampu menunggalkan *triaksara*, dengan *Rwabhinada*, sebab dari dahulu sudah sangat utama, akan mendapatkan kewibawaan *sekala-niskala*, sehingga mamahami hakikat dunia semuanya”.

Petikan tersebut menjelaskan bahwa *Dewi Durga* memiliki peran yang penting dalam teologi Hindu Bali. Citra *Dewi Durga* sebagai *Anugeraha Śakti* seringkali dimunculkan dalam teks-teks lokal Bali yang bergenre *kawisesan* dan *kadyatmikan*. Kemudian, teks yang menyebutkan sang Dewi sebagai penganugerah karakteristik ajaran di dalamnya hampir mirip dengan teks sastra *Calonarang*. Meskipun teks sastra *Calonarang* lebih kepada bentuk prosa yang bercerita. Namun demikian, dari perspektif teologis sangat jelas teks memberikan sebuah gambaran yang indah tentang keberadaan *Dewi Durga* sebagai *Anugraha Śakti*.

5) *Tirobhawa Śakti*

Tirobhawa Śakti adalah kemampuan untuk menenyapkan bekas ciptaan yang lalu. Dalam kedudukan ini beliau disebut *Bhaṭāri Mahakali* sebagai pengabur atau *Tirobhawa Śakti*. Beliau menenyapkan apa yang tidak bermanfaat, tidak berguna, tidak sesuai dengan masanya. Dalam literatur Hindu di India, banyak catatan mengemukakan proksi *Dewi Durga* memiliki tiga aspek utama, yaitu Mahakali, Mahalaksmi dan Mahasaraswati, tetapi tidak sama dengan berbagai aspek sebagaimana terdapat di dalam Purana seperti Parwati, Laksmi dan Saraswati, karena sesungguhnya beliau adalah manifestasi dari Maheswari yang maha *Śakti*, berdasarkan tiga bentuk gunas (*tamas, rajas* dan *satvas*). Sebagaimana hal tersebut dicatat Aiyar (1997:207) dalam buku *Durga as Mahisasuramardini a Dynamic Myth of Goodess* sebagai berikut:

“The name Durga occurs along with Katyayani, Kanyakumari and Vairocani. Sayana explains the name Durgi to be same as Durga. Then in Tantrika Durga expands to tree name to be same as Durga is Mahakali, Mahalaksmi and Mahasarasvati...”

Hal yang menarik sesungguhnya ketika mendeskripsikan Dewi Durga dalam proksi teologis. Dari catatan tersebut, maka ditemukan nama-nama yang merujuk Durga sesuai dengan aspek dan sawabhawa Beliau. Aspek pertama adalah Mahakali yang sering dihubungkan dengan fungsi beliau sebagai *Tirobhava Śakti*. Ikonografinya adalah sangat khas sebagai yang *krura* dan *raudra*, yakni sepuluh kepala dan sepuluh kaki, berkulit biru tua, ibarat mutiara. Bilamana beliau dihiasi dengan berbagai ornament dan bersenjatakan berbagai senjata seperti pedang, cakra, gada, anak panah, busur, pentungan, cambuk (cemeti), tempurung kepala manusia (asura dan kerang peniup). Dalam aspek Tamasik-Nya beliau adalah Yoganidra yang sanggup membuat Battāra Wiṣṇu tertidur. Kemudian datanglah Sang Brahma yang memohon agar Sang Wiṣṇu dibangunakan dari tidurnya agar dapat mengalahkan *asura-asura* yang bernama Madhu dan Kaitabha²⁶².

Penggambaran Beliau tersebut sering dijumpai pada *Rajah Kereb Rangda* maupun *śisya* dalam pementasan *Calonarang*. *Kereb* sebagaimana Wirawan (2015) menjelaskan adalah sepotong kain *kasa* berwarna putih dengan gambar *rajah* yang digunakan oleh tokoh *Rangda* dan *śisya* ketika pementasan dramatari *Calonarang*. *Kereb Rangda* akan berbeda *rajahnya* dengan *kereb śisya*. Umumnya *rajah kereb Rangda* bergambar Dewi Durga saat *memurthi* menjadi *Bhaṭāri* Bhairawi, Bhagawati dan Mahakali. Sering juga disebut hanya *Rajah Durga Murti*. Adapun *rajah kereb śisya* hanyalah bergambar *bhuta-bhuti* dan lainnya. *Kereb* juga terkadang digunakan oleh *Matah Gede* yang diletakkan pada punggung. Tujuan adanya *kekereb* tersebut adalah atribut yang memiliki makna yang mendalam.

Terutama *rajah kereb Rangda* yang memunculkan aspek Mahakali adalah sebagai simbol *Mayaśakti*, sehingga dalam tradisi lokal Bali sosok *Rangda* sering disebut dengan *Bhaṭāri Manik Maya*.

Maya adalah kesaktian dan kekuatan ilusif dari Mahakali. Tanpa kehendak Beliau maka unsur-unsur Tamasik seseorang tidak akan hilang dan Sang *Ātman* dalam diri akan terjaga dari ilusinya, inilah intisari pemujaan Sang *Dewi Durga* sebagai *Tirobhava Śakti*. Pada hakikatnya tanpa kesadaran duniawi, tanpa dunia ini, tanpa Sang *Maya* atau *Dewi Durga* ini, tidak mungkin sampai ke Tujuan Agung, yaitu Tuhan Yang Maha Gaib yang tak mungkin mampu dijabarkan dan diwujudkan oleh siapapun juga termasuk para *Dewa*. Dunia inilah jalan untuk mencapai tujuan ini, bukan sebaliknya. Oleh karena itu, *kereb Rangda* sesungguhnya media menyadarkan diri, bahwa tanpa dunia ini, tanpa Sang *Maya* atau *Dewi Durga* ini, seseorang tidak mungkin sampai ke Tujuan Agung, yaitu Tuhan Yang Maha Gaib yang tak mungkin mampu dijabarkan dan diwujudkan. Artinya, hanya melalui dunia yang *maya* ini seseorang dapat mencapai ke tujuan yakni Tuhan Yang Maha Gaib. Atas deskripsi tersebut, menarik menyimak penuturan Sugama praktisi Calonarang sebagai berikut:

“*Kereb Rangda* atau *Sesuhunan* yang dipentaskan dalam seni *Calonarang* adalah kesaktian dari *Rangda* tersebut. Aksara dan *rajah* ada di dalamnya sehingga mengandung kekuatan. Ada beberapa adegan dalam pementasan, ketika *pepatih nguning* dengan keris dan menusuk *Rangda*, maka *kereb* dikibaskan membuat *pepatih* tidak sadarkan diri, dan terjatuh ke tanah. Mencirikan bahwa adegan tersebut sebagai *penyomyan* melalui *maya Śakti* yang ada dalam *kereb*.”

Disebutkan dalam mitologi Purānā, setelah Dewi Kali mengalahkan berbagai asuras, sang dewi pun menari-nari secara menakutkan, karena kegirangan. Seisi jagat-raja ketakutan

menyaksikan fenomena ini. *Bhaṭāra Śiwa* kemudian secara pribadi memohonnya untuk berhenti menari karena dunia sudah tidak mampu lagi menyaksikannya, namun tidak diacuhkan oleh Kali. *Bhaṭāra Śiwa* lalu menyamar menjadi salah satu mayat yang terhampar di lokasi tari tersebut agar terinjak oleh *Sang Kali*. Pada saat terinjak itulah barulah *Sang Dewi* sadar Dewi Kali menjulurkan lidahnya karena malu. *Bhaṭāra Śiwa Mahadewa* adalah wujud manifestasi dari *Sang Brahman*, Yang Maha Absolut yang jauh dari segala wujud, atribut dan bentuk aktivitas, ini disimbolkan sebagai *watangan* (mayat). Kali adalah energinya yang menari-nari, yang bekerja secara aktif. Merujuk deskripsi tersebut, pementasan *Calonarang* yang menggunakan *watangan* dalam adegan *pengundangan* adalah dirasa wajar. Sesungguhnya ada makna simbol yang erat kaitannya dengan makna teologis, di mana *watangan* adalah citra *Śiwa Mahadewa* dan *Rangda* adalah simbol *Dewi Durga*, sehingga pertemuan mereka (*Śiwa-Durga*), maka *sekala-niskala* mengalami kedamaian.

Berdasarkan atas deskripsi tersebut, jelas dapat ditemukan implikasi teo-estetika Hindu yang terdapat dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah merujuk pada sebuah konsep realisasi dari kekuatan *Dewi Durga* sebagai *Pañca Kṛtya Śakti*, yakni lima kekuatan *Dewi Durga* dalam menciptakan, memelihara, menghancurkan, memberikan anugerah dan mengaburkan. Lima aktivitas *Dewi Durga* tersebut secara implisit terkandung dalam setiap pementasan *Calonarang* di Bali, dan khususnya di Kota Denpasar.

Realisasi Kekuatan *Pañca Durga*

Mencermati *pariwara* atau “keluarga” *Śiwa* terdapat dua tokoh yang kemunculannya cukup istimewa, yaitu Ganesa dan *Durga*. Di Jawa Timur banyak ditemukan arca Ganesa, demikian juga di Bali. Atas dasar kenyataan ini diduga pernah ada

pemujaan terhadap Ganesa secara tersendiri²⁶³. Demikian juga arca *Dewi Durga*. Di Jawa Timur sampai saat ini telah dijumpai 76 arca dan beberapa di antaranya dipahatkan sebagai relief dengan penampilan yang menyeramkan²⁶⁴. Kajian bandingan dengan keterangan sumber sastra mengemukakan adanya kemungkinan munculnya pemujaan khusus kepada *Dewi Durga*, terutama dalam upacara-upacara yang bersifat Tantra²⁶⁵. Petunjuk mengenai hal tersebut dapat ditemukan dalam teks sastra *Calonarang*, dan di Bali semakin eksis dalam ruang pentas yang menyiratkan secara implisit praktek-praktek *Tantra* yang kuat.

Secara historikal, paham *Śīwa* dan Buddha mengembangkan jalur atau cara yang disebut *Tantra*. Istilah *Tantra* atau *Tantrisme* berasal dari teks-teks *Tantra*. Dalam bentuk Hindunya yang paling awal, teks-teks ini dihimpun sebelum tahun 600 M di India²⁶⁶, dan sebelum Buddhisme merubahnya. *Tantra* adalah suatu pengetahuan atau ajaran tentang cara-cara untuk mencapai *moksa* secepat mungkin, dan apabila mungkin dapat terlaksana pada waktu manusia masih hidup²⁶⁷. Suatu ciri yang menonjol dalam upacara-upacara *Tantra* adalah penekanan pada pemujaan *Śakti* (Dewi). Salah satu Dewi yang sangat penting peranannya dalam upacara Tantra adalah Dewi Kali atau *Dewi Durga* yang bertempat tinggal di kuburan. Kemudian, meningkatnya pengaruh India di Asia Tenggara, berbagai versi *Tantra* tampaknya diadopsi di Jawa hingga bermuara di Bali. Sudah menjadi sifatnya teks-teks *Tantrisme* dibuat penuh dengan kerahasiaan, dan di dalamnya terkandung hal-hal yang sakral mistik. Ciri yang paling menonjol adalah berkaitan dengan hal-hal yang sangat mistik, dan pemujaan *Śakti* dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* sangat dominan.

Nampaknya teks-teks tersebut kini banyak tersimpan di Bali, dan menariknya teks sastra *Calonarang* yang merefleksikan praktek *Tantra* diwujudkan dalam pementasan seni sebagai pelengkap upacara *yajña*. Menariknya lagi, pementasan tersebut sama dengan teksnya masih menyajikan hal-hal yang dianggap rahasia, sakral magis dan *tenget*. Dalam pementasan juga praktek-praktek pemujaan ala *Tantrisme* masih tetap dipertahankan, sehingga pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar selalu memunculkan daya mistik. Sebagaimana penuturan I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016) menjelaskan sebagai berikut:

“Saya sebagai *pregina Rangda* sangat yakin bahwa *Calonarang* sesungguhnya adalah cara-cara ajaran *Tantra*, tetapi diwujudkan dalam pementasan seni. Bagaimana tidak, dalam setiap pementasan *Rangda* selalu menunjukkan sebuah adegan yang magis, dan tokoh *Matah Gede* dengan *sisya* begitu sangat indah melakukan pemujaan dengan indah, dan *Bhaṭāri* berkenan memberikan kesaktian kepada mereka. Unsur-unsur pementasan juga memperlihatkan pemujaan *Dewi Durga*, seperti ada *setra*, *watangan*, *sisya*, *ucap-ucap Rangda*, dan *sanggah cukcuk*. Semua atribut *Tantra* sesungguhnya”.

Uraian praktisi *ngigel Rangda* tersebut semakin menguatkan perspektif para peneliti bahwa adanya pementasan *Calonarang* adalah sesungguhnya media bagi pelaku seni dan umat Hindu (di Kota Denpasar) untuk melakukan pemujaan kepada *Dewi Durga* sebagai *Adi Śakti*²⁶⁸. Pemujaan *Dewi Durga* melalui sebuah keindahan adalah sangat lazim dalam tradisi di Bali. Bahkan Covarrubias (2013) memuji dalam sebuah catatannya yang menarik tentang Bali, bahwa orang Bali selalu menyajikan keindahan dalam setiap event ritus. Keindahan adalah sebuah hal yang dianggap sebagai pemujaan kepada *Dewa-Dewa* yang selalu diberikan persembahan. Tujuannya adalah keseimbangan, dan seni pertunjukkan *Calonarang* termasuk

seni pementasan yang berbeda, sebab sering dihubungkan dengan *Dewi Durga* dan *Black Magic* serta ilmu “*Leak*”. Hal yang sama juga diungkapkan Zoete dan Spies (1982:117) secara menohok menyebutkan:

“Tjalonarang was making offerings in the poera dalem. Durga had that her end was near. Then came her disciples with news of Baradah’s arrival. She went out to welcome him, and prayed”

Demikianlah *Calonarang* selalu melakukan pemujaan di Pura Dalem dan tentunya memuja *Dewi Durga*. Memuja *Durga* dengan tujuan membinasakan orang lain banyak ditemukan dalam kitab *Calonarang*. Apa yang diceritakan dalam kitab ini sangat penting, di mana upacara pemujaan *Durga* diuraikan secara panjang lebar. Rentetan upacara tersebut menurut Hariani Santiko (1992:221) adalah sebagai berikut:

1) Upacara I

- a. *Calonarang* membaca mantra-mantra
- b. *Calonarang* menari-nari di kuburan dengan murid-muridnya.
- c. *Bhaṭāri Durga* (Bhagawati) beserta pengiringnya muncul dihadapan *Calonarang*.
- d. *Calonarang* mengutarakan maksud-maksudnya dan disetujui oleh *Bhaṭāri Durga*.
- e. Menari-nari dan membunyikan bunyi-bunyian di perempatan jalan di waktu tengah malam.

2) Upacara II

- a. *Calonarang* membagi tugas kepada murid-muridnya untuk menyebar ke segala arah.
- b. *Calonarang* menghidupkan mayat di kuburan, setelah hidup dibunuh kembali untuk dijadikan *caru* yang dipersembahkan kepada *Bhaṭāri Durga* dan para *bhuta* penghuni kuburan.

- c. *Calonarang* mengutarakan maksud kepada *Bhaṭāri*, yakni akan menyebarkan wabah penyakit yang hebat keseluruh wilayah kerajaan.
- d. *Calonarang* beserta murid-muridnya terus menari-nari di tengah malam.

Dalam pementasan *Calonarang* di beberapa tempat di Bali menunjukkan cara pemujaan yang demikian, dan disajikan dalam bentuk dramatik seni. Meskipun tidak secara runut dan jelas, tetapi adegan tersebut menyiratkan pemujaan terhadap *Dewi Durga*. Bentuk pemujaan yang paling jelas menunjukkan pemujaan *Dewi Durga* dalam wujud sebagai *Pañca Durga* sempalan dari salah satu pemujaan *Tantra Marana*. Upacara “*Durga Puja*” diawali dengan pembacaan mantra-mantra dan gerak tari²⁶⁹. Tari merupakan bagian dari sebuah ritus yang dikenal luas di Jawa dan Bali. pemujaan kepada *Bhaṭāri Durga* dilakukan juga dengan mempersembahkan *caru* manusia. korban manusia merupakan persembahan istimewa untuk *Bhaṭāri Durga*, sehingga *Sang Bhaṭāri* mengabulkan permohonan *Calonarang* tersebut. Memperhatikan tempat, waktu, dewi yang dipuja, cara memuja, serta tujuan yang ingin diperoleh, diduga bahwa upacara “*Durga Puja*” yang dilakukan *Calonarang* beserta murid-muridnya adalah upacara *Tantra Marana*. Upacara *marana* adalah salah satu dari enam upacara *Tantra* dengan mempergunakan ilmu gaib dengan tujuan untuk membuat epidemik (wabah penyakit), dan *Durga Puja* dilakukan terpusat pada *Pañca Durga*.

Praktik pemujaan *Pañca Durga* dapat ditemukan dalam pementasan *Calonarang*, dan praktek tersebut bersumber dari mitos *Pañca Durga* dalam teks *Śiwāgama*. Diceritakan dalam teks tersebut, Dewi Uma melakukan kesalahan terhadap anaknya (*Kumara*), maka *Bhaṭāra Guru (Dewa Śiwa)* mengutuknya untuk tinggal di kuburan. Pada saat *Dewi Durga*

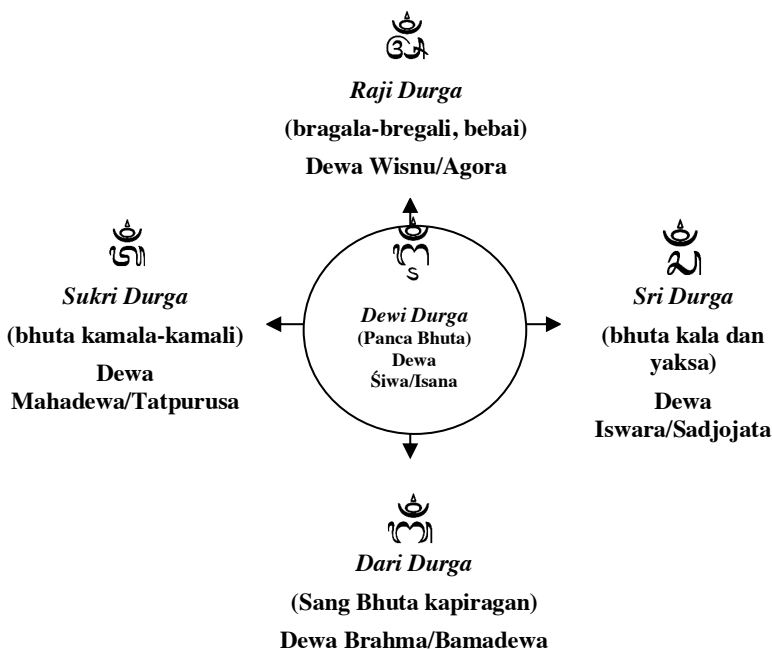
sampai di kuburan ternyata sudah ada penghuninya, yaitu sesosok raksasa bernama Kalika Maya yang pada mulanya sosok itu adalah bidadari sorgaloka. Mereka berdua kemudian menghuni kuburan dan untuk mempertahankan hidupnya mereka memakan mayat manusia. Karena manusia taat beragama, maka mereka menjadi panjang umur, jarang sakit dan jarang yang mati. Hal ini menyebabkan *Durga* dan Kalika Maya kekurangan makanan. Dalam situasi sulit itu mereka kemudian menghadap *Dewa Brahma* agar diberi anugerah untuk mempertahankan kelangsungan hidupnya. *Dewa Brahma* memberi anugerah kepada mereka sebagai raja *bhuta-bhuti* yang sangat *Śakti*. Mereka bisa mengajarkan ilmu *Leak* kepada manusia. Dengan perantara manusia yang jahat, mereka menyebarkan berbagai penyakit kepada manusia lainnya, sehingga banyak yang sakit kemudian meninggal.

Pada kesempatan lain *Dewi Durga* dan Kalika Maya memanggil kelima saudaranya, yaitu Dewi Sawitri, Dewi Gayatri, Dewi Gangga Gaori, Dewi Saci, dan Dewi Gagar Mayang untuk ikut datang ke kuburan. Sekejap saja mereka berubah wujud menjadi lima raksasa yang sangat menakutkan dengan menempati lima penjuru mata angin. Mereka dikenal sebagai *Pañca Durga*, yaitu *Śrī Durga* di timur, *Durga* di selatan, *Sukri/Suksmi Durga* di barat, *Raji Durga* di utara, dan *Dewi Durga* di tengah. Kelima *Durga* ini beryoga menciptakan berbagai makhluk jahat untuk membantu menjalankan tugasnya menyebar berbagai penyakit. *Śrī Durga* menciptakan *bhuta kala*, *kala*, dan *yaksa*. *Raji Durga* menciptakan jin, setan, *bragala-bregali*, *bebai*, dan berbagai jenis penyakit. Dari *Durga* menciptakan *bhuta kala* yang bernama *Sang Bhuta Kafiragan*. *Suksmi Durga* juga menciptakan *bhuta kala* yang dikenal *kamala-kamali* dan *Bhuta Sweta*. Sementara itu *Dewi Durga* di tengah menciptakan *Pañca Bhuta*, masing-masing: *Bhuta*

Janggitan, Bhuta langkir, Bhuta lembu kania, Bhuta taruna, dan Bhuta Tiga Śakti .

Kelima *Durga* ini memiliki tugas masing-masing. Śri *Durga* bertugas menimbulkan penyakit pada manusia yang masuk melalui makanan dan minuman. Dari *Durga* bertugas menimbulkan penyakit pada manusia dengan cara masuk melalui segala lobang yang ada di badannya. Suksmi *Durga* bertugas menimbulkan penyakit melalui pernafasan manusia, makanan, dan minuman. Raji *Durga* bertugas menimbulkan penyakit melalui air. Sementara itu *Dewi Durga* menimbulkan penyakit dengan cara masuk ke ubun-ubun. Adapun *Sang Kalika Maya* membuat penyakit dengan tinggal di tempat-tempat gelap, di kolong tempat tidur, di pekarangan rumah, dan tempat-tempat yang rendah sebatas kepala manusia ke bawah.

Merujuk atas mitos tersebut, jelas secara teologis dapat dinyatakan bahwa *Dewi Durga* adalah simbolisme berpusat (*axismundi*) di mana Beliau sendiri berada di pusat (tengah), dan keempat *Durga* lainnya menjadi penguasa arah mata angin. Sri *Durga* di timur, Dari *Durga* di selatan, Sukri/Suksmi *Durga* di barat, Raji *Durga* di utara, dan *Dewi Durga* di tengah. Jika dipetakan konsep *Pañca Durga* ini adalah mengikuti pola siklis dari polarisasi *Pañca Dewata*, yakni lima *Ista Dewata* sebagai penguasa empat arah mata angin, seperti dapat dilihat pada skema berikut:



Skema Polarisasi *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata*
 (Sumber: Dekonstruksi Gases, 2016)

Menyimak skema tersebut, ada sebuah pensejajaran konsep antara *Pañca Durga* dengan *Pañca Dewata*. Dengan demikian dapat dinyatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* sebagai realisasi kekuatan *Pañca Durga* membawa implikasi pada konsep *Pañca Dewata* dalam teologis Hindu. Konsep tersebut adalah menempatkan lima dewata sebagai penguasa arah mata angin. Baik *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya konsep ketuhanan yang *pantheistic monistik*, yakni menerima Tuhan sebagai tunggal (monisme), tetapi menjadi banyak dan meresap dalam segalanya. Konsep tersebut sejalan dengan paham *Śiwaisme* yang berkembang di Bali,

bahwa Tuhan tertinggi adalah *Śiwa* sebagai *Paramaśiwatattwa* yang *nirgunam*, tetapi menjadi *Sadaśiwa* (*Sagunam*) sesuai dengan *swabhawa* beliau dan kemahakuasaan beliau. Teks *Tattwa Jñana* dan *Wrhaspati Tattwa* menjelaskan bahwa *Bhaṭāra Paramaśiwatattwa* terkena pengaruh *maya* sehingga menjadi *wyapara*, yakni kesadaran yang aktif. Meminjam uraian Sura,dkk (2010:93) sebagai berikut:

Sadaśiwa tattwa adalah *Bhaṭāra Śiwa* yang *wyapara*, yaitu kesadaran *Śiwa* aktif; serba tahu dan serba kerja. Ia bersthana pada *Padmasana* yang tiada lain adalah *Caduśakti* -Nya: *Jnanaśakti* (mahatahu), *Kriyaśakti* (Mahakarya), *Wibhuśakti* (Mahasempurna), dan *Prabhuśakti* (Mahakuasa).

Bhaṭāra Sadaśiwa sebagaimana dijelaskan dalam uraian Sura (2010) tersebut dapat dinyatakan sebagai *sagunam*, yakni *Bhaṭāra Śiwa* yang sudah memiliki perwujudan dan atribut serta *guna* sebagai kemahakuasaan Beliau. Teks *Tattwa Jnana* 3 menjelaskan hal tersebut, sebagai berikut:

*Nihan sadaśivatattva naranira / vyāpāra ta bhaṭāra
sadaśivatattva / vyāpāra nāranya kinahanan sira de niṇ
sarvvajña mvaṇ sarvvakāryyakarttā sira / sarvvajña
sarvvakāryyakarttā nāranya / anam pih / hana padmāsana
paluṅgahan bhaṭāra caduśakti nāranya / lvirnya // jñānaśakti
vibhuśakti prabhuśakti kriyāśakti / nahan taṇ sinaṅgah
caduśakti nāranya //*

Terjemahan:

Inilah *Sadaśiwatattwa* namanya, *wyapara Bhaṭāra Sadaśiwatattwa*, *wyapara* artinya Ia dipenuhi oleh *sarwajna* (serba tahu) dan *sarwakaryakartha* (serba kerja) ialah ada *Padmasana* sebagai tempat duduk *Bhaṭāra*, yang disebut *Caduśakti*, *Jnanaśakti* (mahatahu), *Kriyaśakti* (Mahakarya), *Wibhuśakti* (Mahasempurna), dan *Prabhuśakti* (Mahakuasa) (Putrawan, 2010:7-8).

Dengan demikian, dalam teologi Hindu di Bali, *Bhaṭāra Śiwa* yang termanifestasi menjadi banyak sesuai dengan arah mata angin adalah kondisi *Bhaṭāra* yang sudah berada dalam fase *Sadaśiwatattwa*. Oleh karena itu, wajar Beliau dilekatkan *nama rupa, wisesa* dan atribut suci lainnya. Pun demikian dalam konsep *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya *Bhaṭāra Śiwa* dan Dewi Uma/*Durga* adalah Esa (tunggal), tetapi membagi dirinya menjadi lima personifikasi sebagai penguasa mata angin. Bertumpu pada tema konsep tersebut, jelas menunjukkan bagaimana konsep *Pañca Durga* juga berimplikasi pada sistem ketuhanan Hindu di Bali yang *Śiwaistis*.

Berdasarkan atas hal tersebut, konsep *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya memiliki korelasi yang kuat sebagai dasar dari teologis Hindu paham *Śaiwaisme* di Bali. Melalui teori “*emanasi*” sesungguhnya hubungan antara *Pañca Dewata* dan *Pañca Durga* dapat dilacak dan disingkap. Bahwa sistem ketuhanan Hindu di Bali adalah mengalir dari satu sumber, yakni *Paramśiwatattwa* yang di Bali lazim disebut sebagai *Sanghyang Widhi Wasa*, *Sanghyang Sangkan Paran*, *Sanghyang Parama Wisesa*, *Sanghyang Embang* yang “*tan kagrahita dening manag mwang indria*” (tidak terjangkau akal dan pikiran serta indria). Dari sumber inilah mengalir konsep-konsep ketuhanan yang bercampur dengan *Dewa-Dewa* lokal.

Teologi Hindu di Bali yang menganut paham *Śaiwaisme* sesungguhnya mengalir dari sumber tersebut hingga muncul konsep ketuhanan berikutnya. Baik *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata/Brahma* atau *Pañca ksara* sesungguhnya muncul dari sumber yang *suprime*, dan hal tersebut tercatat dalam mitologi teks *tutur* yang dipedomani oleh umat Hindu Bali. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Śiwāgama*, bahwa sebelum menjadi *Pañca Dewata* terlebih dahulu terlahir *Pañca Korsika* dari

Sanghyang Widhi. Kemudian karena *Pañca Korsika* tidak mau membuat bumi, maka dikutuk menjadi *Bhutakala*. Adapun *Pañca Korsika* tersebut, yakni: *Sang Korsika*, *Sang Garga*, *Sang Maitri*, *Sang Kurusya*, dan *Sang Pretanjala* namun mereka gagal menjalankan tugas. Karena gagal, keempat putra *Bhaṭāra Śiwa* itu dikutuk menjadi *Bhutakala*. Mitologi tersebut terdapat pula dalam teks *Tutur Purwaka Bumi Tuwa* sebagai berikut:

“Sira sang wus mahu wijil, ingaranan Ni Canting Kuning, metu saking asthi widhi, kalintang pisan kahaywan idane; pamuput Ida mapesengan Bhaṭāri Uma /4/

Mwah umetu ikang atmaja jalu, petak warnanira, Kursika ngaranira, mijil sakeng cremi ning Widi. Sam Sadya namanira; riwekasan inaranan Bhaṭāra Isvara /5/

Muvah umijil ta sang Garga putra lanang, abang rupanira, metu saking misya Widhi, Sang Bam Bama ngaranira waneh, ri wekasan inaranan Bhaṭāra Brahma /6/

Dadya ta muvah Sang Hyang Widhi aputra jalu, kuning rupanira, Sang Metri ngaranira, Tam Tatpu naranira waneh, wekasan inaranan Bhaṭāra Mahadewa /7/

Malih Ida Sang Hyang Widhi maputra lanang, iren varnanira, inaranan Sang Kurusya, Am Angho pensengan Ida malih, ri vekasn Ida mapesengan Bhaṭāra Wisnu /8/

Muwah metu putra lanang naranira Sang Prtanjala, Pañcavarṇa varnanira, Im Isa ngaranira, ri wekasan inaranan Bhattra Śiwa”/9/

Terjemahan:

“Beliau baru terlahir, bernama Ni Canting Kuning, keluar dari asthi Widhi (Sang Hyang Widhi), sangat cantik sekali beliau; pada akhirnya beliau bergelar Bhaṭāri Uma /4/

Dan lagi lahir putra laki-laki, putih warnanya, bernama Kursika, keluar dari kulitnya Widhi (Sang Hyang Widhi), Sam Sadya namanya; nantinya bernama Bhaṭāra Isvara /5/

Dan terlahir *Sang Garga* anak laki-laki, merah rupanya, keluar dari daging *Widhi* (*Sang Hyang Widhi*), Sam Bama namanya; nantinya bernama *Bhaṭāra Brahma* /6/

Dan lagi *Sang Hyang Widhi* berputra anak laki-laki, kuning rupanya, *Sang Metri* namanya, Tam Tatpu namanya, nantinya bernama *Bhaṭāra Mahadewa* /7/

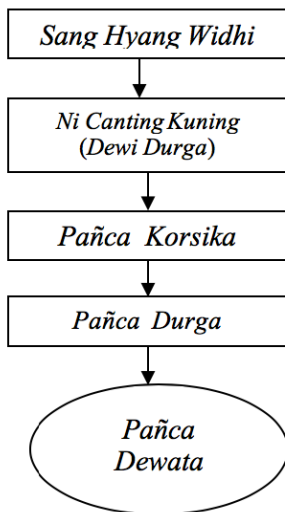
Lagi *Sang Hyang Widhi* memiliki putra laki-laki, hitam warnanya, bernama *Sang Kurusya*, *Am Agho* nama beliau lagi, nantinya beliau bergelar *Bhaṭāra Wisnu* /8/

Lagi berputra laki-laki namanya *Sang Pretanjala*, panca warna warnanya, Im Isa namanya, nantinya bernama *Bhaṭāra Śiwa*” /9/ (Hooykaas, 1974:10-11).

Teks tersebut di atas jelas menunjukkan bahwa *Pañca Dewata* berawal dari *Pañca Korsika*, yakni lima putra laki-laki dari *Sanghyang Widhi*. Dalam teks tersebut *Dewi Durga* muncul dan disebut dengan Ni Canting Kuning. Setelah itu lahirlah keempat saudara ditambah *Sang Prtanjala* sehingga menjadi lima *Korsika* yang nantinya akan menjadi *Pañca Dewata* lengkap dengan gelar dan atribut lainnya. Tidak berhenti sampai di sana, *Pañca Korsika* sebelum menjadi *Pañca Dewata*, empat saudara atau disebut *Sang Catur Dewa* diturunkan oleh *Sang Hyang Widhi* menjadi para *bhuta kala* yang berkuasa atas arah mata angin. Kemudian putra yang terakhir ditugaskan membuat bumi beserta dengan isinya yang dibantu oleh *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga*. Oleh karena bumi akan diciptakan dengan isinya mulai dari penciptaan *Bhuwana Agung*, *Pañca Mahabhuta*, dan makhluk halus. Sebagai upaya melancarkan tugasnya menciptakan bumi dan isinya, maka *Dewi Durga* memecah dirinya menjadi *Pañca Durga*, yakni lima *Durga* seperti sudah disebutkan sebelumnya. Melihat *Dewi Uma* menjadi *Bhaṭāri Durga*, maka *Sang Pretanjala* ikut berubah menjadi Mahakala. Ia berkedudukan di tengah-tengah bersama Ibu-Nya dan ciptaan awal mereka: *Pañca Mahabhuta*. Ia mengajak keempat

saudara-Nya yang sudah di kutuk menjadi *Bhutakala* dan memberikan kedudukan kepada mereka masing-masing sebagai berikut: Korsika di timur, Garga di selatan, Maitri di barat, dan Kurusya di utara (Tim Penyusun, 1998:6-15).

Selanjutnya, *Pañca Korsika* yang sudah kembali menguasai mata angin, maka gelar beliau disebut dengan *Pañca Dewata*, yakni *Dewa* yang berkuasa atas penjuru mata angin. Hal tersebut dapat dimaknai Tuhan sebagai maha segalanya dan meresap dalam segalanya, sehingga kemanapun memalingkan wajah, maka akan melihat Tuhan sebagai *Pañca Dewata*. Konsep *Pañca Dewata* inilah disebut dengan *Pañca Brahma* dan masing-masing dewata tersebut memiliki *bijaksana* yang disebut dengan *Pañca kasara*. Merujuk atas deskripsi tersebut, korelasi antar konsep ketuhanan jelas terlihat sebagai sebuah pentahapan dan aliran konsep yang berpuncak pada *Pañca Dewata*. Artinya, ketika manusia hendak melakukan pengeruwatan atau penyucian *sekala-niskala*, maka *Pañca Korsika* yang masih menjadi *Bhutakala* harus dikembalikan sesuai arah mata angin, sehingga dari *Pañca Korsika* menjadi *Pañca Durga* hingga kembali kepada *Pañca Dewata*. Jika demikian, secara hierarkis dapat digambarkan dalam skema berikut:



Skema Skema Hierarkis *Pañca Korsika, Durga dan Dewata*
(Sumber: Peneliti, 2017)

Konsep teologis tersebut sebenarnya terimplikasi dalam pementasan dramatari *Calonarang*. *Pañca Durga* dipuja, dan secara tidak langsung ditempatkan sesuai dengan arah mata angin, dan ketika memohon *panugrahan* maka *Pañca Durga* dipanggil dan dibawa ke tengah dikumpulkan termasuk semua *bhuta*. Pun demikian ketika memohon anugerah penyebaran wabah penyakit, maka *Pañca Durga* dipanggil ke tengah dan diberikan tugas sesuai dengan tugasnya untuk membuat *gering* dan *sabsab merana*. Sebaliknya, jika untuk meruwat, maka *Pañca Durga* harus disomya agar menjadi *Pañca Dewata* dengan mengembalikan mereka sesuai arah mata angin dan lengkap dengan benih aksaranya. Menurut Nyoman Laik (wawancara, 26 Nopember 2016), bahwa disinilah dituntut keahlian tukang *Rangda* memahami konsep *Pañca Durga* dan memujanya dengan “*ucap-ucap Rangda*”.

Tarian *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* tersirat sesungguhnya praktek *Tantra* untuk memuja *Pañca Durga*. Biasanya *Rangda* menari pada bagian akhir atau klimaks, dan dalam tariannya itu tukang *Rangda* menyuarakan *Ucap-Ucap*

dalam bahasa Jawa Kuno, dan *mantram* yang dapat mengembalikan atau menarik *Pañca Durga* sekaligus memujanya. Oleh karena itu, benar bahwa tukang *Rangda* mesti paham betul dan mahir dalam mengucapkan *Ucap-Ucap* sebagai “*mantra*” sesungguhnya. Umumnya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tukang *Rangda* selalu menggunakan *ucap-ucap Pañca Durga*. Setelah *Rangda* menari dengan indah, maka ia akan mengambil posisi sesuai dengan arah mata angin. Biasanya diawali terlebih dahulu dari arah timur dan memulai menyerukan *ucap-ucap*, seperti berikut:

“Jumjung aku ring purwa, Bhaṭāra Iswara asung wara nugraha dadi katon liak atumpang lima. Sweta rupanira. Atetayungan senjata Bajra, pasurupania maring Papusuhan. Sang aksarania. Ih kita Buta Kala mulih kita maring Sri Durga agadeg kita Sang Korsika katon menadi Pañca Dewata Ong Sadyojata Ong Sang, Ih, Eh, Oh, Oh, Syam” /1/

“Jumjug aku maring daksina, Bhaṭāra Brahma asung wara nugraha, dadi katon liak atumpang sia. Bang rupanira. Atetayungan senjata Gada, pasurupania maring Hati. Bang aksarania. Ih kita Buta Kafiragan mulih kita maring Dari Durga agadeg kita Sang Garga katon menadi Pañca Dewata Ong Bangbamadewa Ong Bang, Rang, Rung, Rung, Syam” /2/

“Jumjug ring pascima, Bhaṭāra Mahadewa asung winugraha, dadi katon liak atumpang pitu, jenar rupanira, atetayungan senjata naga pasa, pasurupania maring ungsilan. Tang aksarania. Ih kita Bhuta Kamala-Kamali mulih kita maring Sukri Durga angadeg kita Sang Metri katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Tang, Engrweng, Rang, Rung Syam /3/

“Jumjug aku ring Uttara, Bhaṭāra Wisnu winugraha, dadi katon liak atumpang pat, maireng rupnia, atetayungan senjata cakra, pasurupania maring nyali. Ih kita Bhuta Bregala-Bregali angadeg kita Sang Kurusya katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Ang, Angrung, Ang, Ang Syah /4/ (wawancara: I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016).

Demikianlah tokoh *Rangda* meyerukan *ucap-ucap* sesuai dengan arah mata angin memuja *Pañca Korsika*, *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata*. Kemudian *Rangda* berada ditengah-tengah kalangan berdiri dengan tegak dan menaikan kaki kanan (*nyuku tunggal*) melakukan praktek *Durga Puja* dan mengucapkan *ucap-ucap* sebagai berikut:

“Jumjug aku ring Madya, Bhaṭāra Śiwa asung winugraha, dadi katon Liak atumpang wulu, mancawarna rupanīa, atetayungan senjata padma, pasurupania maring Unduhan. Ih kita Sang Pañca Bhuta angadeg kita Sang Pرتanjala pinareng Dewi Durga menadi Pañca Dewata. Ong Ing, Sang, Bang, Tang, Ang, Ing, Ong Syah, Syah, Ong /5/ (wawancara: I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016).

Setelah itu, *Rangda* mengibaskan *kerebnya* dan bersuara lantang membuat *pepatih* dan *sadeg* mengalami *kerauhan*. Praktek-praktek dan *ucap-ucap* yang diperlihatkan dalam pementasan *Calonarang* di Bali dapat dipastikan bahwa ajaran *Tantra* berkembang dengan baik di Bali. Selain itu, merujuk pada *ucap-ucap Rangda* tersebut, jelas dapat dinyatakan bahwa peran *Dewi Durga* menjadi sangat penting dalam pementasan *Calonarang*. Dengan demikian, prosesi *penyomyan* dan *pengruwatan* dalam *Calonarang* sesungguhnya terletak pada permainan aksara dalam *ucap-ucap* tersebut. Meskipun secara utuh, semua pementasan *Calonarang* ada unsur *pengruwatan*, baik melalui ritual dan keindahan seni di dalamnya, tetapi secara substantif ada permainan “Aksara” di dalamnya yang dimunculkan oleh *Rangda* dalam *Ucap-Ucap*. Sebagaimana *Rangda* pada saat pementasan *Calonarang* sedang melakukan *ucap-ucap* dapat dilihat pada gambar 24.

Implikasi Penguatan Terhadap Konsep *Rwa Bhineda (Kiwa Tengen)*

Menyambung uraian sebelumnya, bahwa secara substantif dalam pementasan *Calonarang* ada “Permainan Aksara” di dalamnya. Oleh karena itu, menarik menelaahnya berdasarkan atas kajian teologis sehingga menemukan kandungan makna di dalam pementasan *Calonarang*. Hal tersebut dipandang penting, mengingat belakangan ini pementasan *Calonarang* hanya dipandang sebagai “ajang kontestasi”, dan adu kesaktian atau *wisesa*. Meskipun secara kasat mata, memang pementasan *Calonarang* identik dengan hal-hal yang demikian. Namun, ada sisi lain yang lebih penting dan esensial yang harus diungkap di balik hingar-bingar dan hiruk-pikuknya pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta Denpasar.

Berdasarkan atas catatan dari beberapa peneliti, bahwa pementasan *Calonarang* yang bersumber pada teks *Calonarang* sesungguhnya adalah representasi dari makna *Rwabhinada* yang di dalamnya melibatkan dua sosok penting dalam pementasan *Calonarang*, yakni *Barong-Rangda*. Paradigma umum, bahwa *Barong-Rangda* dalam pementasan *Calonarang* diinterpretasikan sebagai simbolisasi “kebaikan dan kejahatan”. *Barong* mewakili sisi kebaikan dan *Rangda* mewakili sisi kejahatan. Dua hal yang selalu ada dan berdampingan dalam kehidupan, sehingga disebut dengan *Rwabhinada*. Namun, sebelum lebih jauh menelisik hal tersebut, deskripsi historikal menjadi sangat penting diketengahkan dalam kajian ini, sehingga menemukan makna *Rwa Bhineda* yang lebih holistik dalam pementasan *Calonarang*. Ideologi *Rwabhinada* dapat dilihat pada kisah *Calonarang*, baik pementasan dan teks

sastranya²⁷⁰. Hal itu dapat dilacak kembali dari adanya pengaruh kebudayaan Hindu yang menyebar ke Bali.

Selanjutnya jelaskan ada 8 (delapan) tahapan yaitu:

Pertama, pengaruh Hindu pada abad ke-8, berupa sekta Waisnawa yang dikembangkan oleh Rsi Markandya dengan adanya pembangunan pura di Desa Taro, Gianyar. *Kedua*, pengaruh Hindu dan Budhisme Mahayana yang menyebar ke Sriwijaya dan Bali pada abad ke-10. *Ketiga*, pengaruh Hindu aliran *Śīwa* terutama dari pengaruh Medang Jawa Timur pada tahun 989 M yang ditunjukkan dengan adanya pernikahan Raja Udayana Warmadewa dan Mahendradatta (Ratu Sri Gunapriyadharmapatni). *Keempat*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Mpu Bharadah dalam beberapa prasasti disebutkan berasal dari daerah Lembah Tulis atau Lemah Tulis (?), Jawa Timur sekitar tahun 1015 M. *Kelima*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Raja Jayaśakti dari Kadiri Jawa Timur tahun 11272 M. *Keenam*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh ekspedisi Raja Kertanegara dari Singasari sekitar tahun 1284 M. *Ketujuh*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Gajah Mada dari Majapahit pada tahun 1343 M, dan *kedelapan*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Dang Hyang Nirartha dari Daha Jawa Timur pada tahun 1489 M.

Selanjutnya ditambahkan bahwa di antara tahapan kedatangan Hindu yang penting yang berkaitan dengan *Barong-Rangda* adalah pada tahap yang *ketiga*, yaitu pengaruh dominan dari Sekta *Śīwa* terutama dari Medang Jawa Timur. Ini berkaitan dengan adanya pernikahan antara Raja Udayana atau Dharmodayana Warmadewa dan Mahendradatta (Ratu Sri Gunapriyadharmapatni) yang merupakan putri Raja Medang, yaitu Raja Makutawangsawardana putra dari Mpu Sindok. Seperti diketahui, bahwa pada masa pemerintahan Raja Sindok di Jawa Timur berkembang dengan pesat ajaran Tantrayana

yang merupakan aliran *Śiwa* yaitu berkaitan dengan pemujaan *Dewi Durga*. Pernikahan antara Dharmodayana Warmadewa dan Mahendradatta inilah melahirkan adanya kisah tentang *Calonarang* yang dikaitkan dengan *Rangda* kemudian menjadi “Tarian Rangda” sebagaimana dikenal oleh masyarakat Bali dewasa ini. Tarian *Rangda* ini dapat dipahami dalam konteks makna *metafora sosiomorfisme* yang diartikan sebagai simbolisasi yang diambil dari kiasan masyarakat saat itu²⁷¹. Aliran Tantrayana memiliki keyakinan bahwa *Rangda* adalah aspek *Śakti* itu adalah ibu makrokosmos, dan *Barong* adalah mewakili aspek *Śiwa* sebagai makrokosmos²⁷². Kuat dugaan bahwa Mahendradatta adalah penganut *Tantrik* yang kuat, sebagaimana ditulis oleh Goris (1974), bahwa Mahendradatta (Gunapriyadharmapatni) dalam beberapa hal namanya disebutkan lebih dahulu daripada nama suaminya.

Merujuk pada tinggalan efigrafi yang dikeluarkannya, memberikan gambaran bahwa peran Raja Udayana Warmadewa sebagai peran kedua atas kekuasaan, dan berbeda dengan sang ratu yang berkuasa penuh. Ditambahkan, ketika pemerintahan Mahendradatta telah terjadi pergantian penggunaan bahasa pada prasasti-prasasti yang dikeluarkan setelahnya yaitu dari Bahasa Bali Kuna ke dalam Bahasa Jawa Kuna. Ini merupakan indikasi bahwa Ratu Mahendradatta memainkan peranan yang signifikan juga disebutkan sebagai pemimpin pada pernikahan dan pemerintahan. Mahendradatta sangat intens dengan ilmu guna-guna (ilmu gaib) dan memuja *Dewi Durga*²⁷³. Ini misalnya dapat dilihat pada arca *Durga* Mahisasuramardhini yang ditemukan di Pura Bukit Darma Desa Kutri, Gianyar. Goris (1974:12) percaya bahwa arca itu merupakan perwujudan Mahendradatta. Kemudian Mahendradatta dikatakan menjadi wanita penyihir atau *Rangda* dari Girah yang disebut juga *Rangdenggirah*. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa sosok *Rangda* muncul pada abad ke-10, yang dianggap sebagai respons

terhadap tradisi sebelumnya Tari *Barong* Ketet yang disimbolkan sebagai aspek *Śiwa* sebagai *Hyang Banaspati Raja*.

Selanjutnya hingga kini pementasan *Calonarang* selalu dikaitkan dengan *Barong* dan *Rangda*, dan dalam paradigma umum dipertautkan dengan makna simbol *Rwabhinada* yakni pergumulan antara kebaikan dan kejahatan. Kisah ini menyimbolkan tentang adanya perlawanan antara *Rangda* dan *Barong* yang memiliki makna simbolis antara “kebaikan dan kejahatan”²⁷⁴. Lebih jelasnya Volker Gottowick menulis sebagai berikut:

“Der Barong ist als Gegenpol zur Rangda, die als Vetreterin der schwarzen Magie, des Todes auftritt, folgerichtig die Verkörperung der Weissen Magie, des Lebens. Wenn es auch dem Barong mit seinen Helfern nicht gelingt, die schlechten Kräfte zu vernichten, so wird doch ein Gleichgewicht zwischen beiden erzielt, das ja die Grundlage eines normalen Ablaufes der Geschehnisse im Leben des Dorfer ist (Neuhaus, 1937:239) (Ardhana, dkk (2015:65).

Merujuk pada proksi tersebut, dapatlah diterima bahwa *Barong-Rangda* dalam pementasan *Calonarang* di Bali sebagai simbolisasi dari pergumulan antara kebaikan dengan kejahatan. Sebab dalam adegan pementasan dramatari *Calonarang* selalu menunjukkan gambaran indah pertarungan ideologi kebaikan dan keburukan yang selalu diwakilkan oleh *Walu Nateng Dirah* (*Ni Calonarang*) atau *Matah Gede* dengan *Mpu Baradah*; yang kemudian pergumulan tersebut diwakilkan oleh tokoh *Rangda* dan *Barong* yang bertarung hingga tidak menunjukkan mana yang kalah dan mana yang menang. Namun lebih jauhnya, pementasan dramatari *Calonarang* bukan saja menunjukkan pergumulan antara kebaikan dan kejahatan secara artificial sebagai dualitas (*Rwabhinada*) yang mutlak ada dalam dunia realitas (*sekala*). Pun demikian, *Barong* dan *Rangda* bukanlah

hanya sekadar media untuk menunjukkan eksistensi dualitas tersebut, tetapi pada mereka terkandung sebuah epistemologi teologis ajaran *Kiwa-Tengen* yang menjadi esensi dari praktek-praktek *Tantra* di Bali.

Pangiwan-Panengen atau sering pula disebut *Kiwa-Tengen* secara harfiah diartikan sebagai *kiwa* adalah “kiri” dan *tengen* adalah “kanan”. *Kiwa-Tengen* adalah sebuah diksi yang menunjukkan dua aliran ilmu dalam *Tantra*, yakni *Kiwa* adalah ilmu beraliran kiri dan *Tengen* adalah ilmu beraliran kanan yang kemudian secara “latah” diidentikkan dengan “ilmu hitam” dan “ilmu putih”²⁷⁵. Dua konsep ilmu tersebut selalu diperlihatkan dalam pementasan *Calonarang*, dan berimplikasi pada ajaran dalam *tutur kelepasan*, *kawisesan* dan *kadyatmikan*. Sebagaimana uraian lain menyatakan, bahwa *Kiwa-Tengen* mengandung makna yang luas dan dalam kebudayaan Bali disebut dengan *Rwabhineda*, yakni dua hal yang berbeda tetapi adalah saling melengkapi²⁷⁶. Teori Barat sering menyebut dengan “*Oposisi Biner*”, namun *Rwabhineda* bukan hanya sekadar dua hal yang oposit, tetapi memiliki keterhubungan dan saling mendukung. Hal tersebut diungkap dengan sangat baik Jero Mangku Pekandelan sebagai berikut:

“Pementasan *Calonarang* simbol *Rwabhineda* saya terima, tetapi makna *Rwabhineda* bukan hanya sekadar simbol tarian *Barong* dan *Rangda* atau *Walu Nata* dan *Mpu Baradah* semua itu hanya simbolisasi untuk mengungkapkan ilmu *Kiwa-Tengen* dalam dunia *Tantrik*. *Calonarang* baik dalam kisah dan pementasan hanya memberikan isyarat, bahwa ilmu itu dapat digunakan sebagai kiri dan kanan yang sejatinya adalah keduanya saling melengkapi dan keduanya adalah tangga untuk mencapai *kelepasan*. Olehnya makna mendalam dari pementasan *Calonarang* adalah ada permainan aksara di dalamnya yang tiada lain adalah ilmu itu sesungguhnya.”

Deskripsi informan tersebut sesungguhnya telah mengungkap tabir pementasan *Calonarang* dalam hubungannya dengan *Kiwa-Tengen* sebagai sebuah ilmu yang diwakilkan melalui simbol-simbol pementasan seni sakral mistik. Berdasarkan atas telusur mendalam, ternyata pementasan *Calonarang* tidak hanya sekadar pementasan biasa, tetapi ada sebuah *isme* atau ajaran dan ilmu yang dirahasiakan oleh penekun *Tantra* di Bali. Dalam ilmu (*Kiwa-Tengen*) tersebut ada sebuah “permainan aksara” yang merupakan *bijaksara* atau benih aksara sastra yang mengandung kekuatan mistik magis. Sebagaimana hal tersebut ditemukan dalam teks *Kawisesan Calonarang/Pradah* yang sudah dialih aksarakan Pusat Dokumentasi Budaya Bali tahun 2000. Lontar alih aksara dengan no kode: Kropak II/3/K./Dokbud tersebut secara penuh menyebutkan bahwa adegan dalam sastra *Calonarang*, termasuk juga pementasannya merupakan “*lukun aksara*” (permainan aksara) yang sesungguhnya adalah ilmu *Kiwa-Tengen*. Berikut dapat dilihat petikannya pada lembar 1b-2a:

“Om Awignamastu. Iki Kawisesan Calonarang mwanng Pradah, maambil risiddhi sang Beddhawatine, iku sah dalem, ana sastra kayeki, A, Ung, Ang, di kasetra Beddhawatine, sareng Mpu Braddah manggihin bangke patpat, Ang, A, O, E, U, Ih. Di mantuk Mpu Bradhah he ka puri, iki sastrania Ang, Ah. Di ksetra Mpu Bradhah he ngerereh Sang Beddhawati, kapanggih I rare angon, kaya iki sastrania Hing, Apah. Di Mantuk sang Beddhawati saking setra, sareng Mpu Baradhah, dirawuhe di puri Sang Mpu Baradhah, sareng Sang Beddhawati, kayeki aksarania, ma A, Ang. Disedhik Beddhawati ne, di setra karereh antuk padhanda, iki sastrania, ma, A, Ang. Dimapinunasan I Rangda ne di Dalem, ring,...(1b) Sang Bhagavati, iki sastrania, ma Ong Ang Ung Mang Ing Eng Sang Bang Bhyem Yem---di keracab I Rangda ne antuk parejan Sang Prabhu, iki sastrania, ma, Ong U, Ang, Ong (2a)”

Terjemahan:

“*Om* semoga tidak ada halangan. Ini adalah *kawisesa Calonarang* dan Mpu Baradhah, diambil dari kesidhian (kesaktian) *sang Bhedawati*. Itu datangnya dari Pura Dalem, ada sastranya ini *A, Ung, Ang*, di kuburan (setra) *sang Beddhawati*, bersama dengan Mpu Baradhah melihat empat mayat, *A, Ung, Ang*. Sepulangnya Mpu Baradhah ke puri (rumah/pasraman), ini sastranya *Ang, Ah*. Di kuburan Mpu Baradhah mencari Sang Beddhawati, dilihat I rare angon, seperti ini sastranya *Hing, Apah*. Sepulang *sang Beddhawati* dari kuburan, bersama Mpu Baradhah, sesampainya di rumah Sang Mpu Baradhah, bersama *Sang Beddhawati*, seperti ini sastranya, mantra *A, Ang*. Ketika *sang Beddhawati* bersedih, di kuburan, dicari seorang pandita, ini sastranya, mantra, *A, Ang*. Ketika memohon anugerah I Rangda di Pura Dalem, kepada,...(1b) Bhagawati, ini sastranya, mantra *Ong Ang Ung Mang Ing Eng Sang Bang Bhyem Yem---* ketika dirancab I Rangda oleh patih Sang Prabhu, ini sastranya, mantra, *Ong U, Ang, Ong (2a)*”

Merujuk atas penggalan teks tersebut, “permainan aksara” sangat jelas terlihat. Jadi dalam setiap adegan dalam pementasan dramatari *Calonarang* ada sastra atau aksara yang bermain, dan bagi penganut *Kiwa-Tengen*, aksara tersebutlah dimainkan dalam arti dimasukkan dan dikeluarkan dalam tubuh (*sarira*). Istilah tersebut sering disebut dengan “*masuk wetu aksara*” dan proses tersebut disebut dengan *ngelukun aksara* (Pekandelan, 2010:97). Melalui proses *ngelukun* maka *kawisesan* dan *kadyatmikan* akan dimiliki oleh si penekun. Demikian pula *Kiwa-Tengen* sebagai *Rwabhinada* sangat erat hubungannya dengan *lukun aksara*, dan praktek-praktek inilah terkandung dalam pementasan *Calonarang*. Praktek demikian pun dilakukan oleh *Ni Calonarang* dan *Mpu Baradah*, sehingga mereka mendapatkan *wisesa* dan *dyyatmika*, sebagaimana disebutkan dalam teks sastra *Calonarang*, baik lisan dan tulis.

Realisasi ilmu *Kiwa-Tengen* dalam aspek teologis muncul dari aksara yang ada dalam teks *Calonarang* kemudian

dipentaskan dalam pementasan. Menurut Bagus sebagaimana dikutip oleh Medera (2005:91) mengungkapkan bahwa *tastra* dalam tradisi Bali merupakan bentuk rusakan dari kata *sastra* yang dapat diartikan dengan sastra, aksara, atau ilmu pengetahuan. Jadi, aksara adalah sastra yang tiada lain adalah ilmu pengetahuan itu sendiri. Dalam teks *Tutur Aji Sanghyang Saraswati*, menjelaskan bahwa *aksara* adalah benih dari mana semua ini muncul. *Bhaṭāra* Guru menciptakan alam semesta dari *sunya* kemudian aksara diciptakan, seperti *swalalita*, *modre*, *wreastra*, *ardha candra*, *angka pati*, *pemada*, *carik*, *surang*. Dalam teks *Bhuwana Mahbah* juga menyebutkan penjelasan yang sama, yaitu:

“... Mwah Sanghyang Śiwa Reka mayoga, mijil Bhagawan Wiswakarma, Muah Sanghyang Sunya mayoga, mijil lanang-wadon, kedi. Sira dadi guruning mantaya, mantiga, maharya, Ang, lintang, surya, candra, Ung, agni, banyu, angin. Mang hana rahina wengi, madya pada /4a/ mwang mayoga sanghyang Śiwa Reka, mijil Sanghyang Aksara, luwirnya, swalalita, modre, wreastra, arddha candra, angka pati, pamada, carik, surang”

Terjemahan:

“... dan kembali Sanghyang Śiwa Reka melakukan yoga, terlahir Bhagawan Wiswakarma, dan beryoga Sanghyang Sunya, terlahir laki-laki, perempuan dan banci. Beliau adalah guru mantaya, mantiga, dan maharya. Ang adalah binatang, matahari dan bulan, Ung adalah api, air dan angin. Mang adalah penyebab adanya siang malam dan bumi /4a/ Sanghyang Śiwareka kembali beryoga, maka lahirlah Aksara, yaitu *swalalita*, *modre*, *wreastra*, *arddha candra*, *angka pati*, *pamada*, *carik*, *surang*” (Sukayasa, 1999:197).

Berdasarkan atas penggalan teks tersebut, aksara dikelompokkan menjadi *Wrehastra*, *Swalalita* dan *Modre*. Namun dalam uraian ini tidak akan dijelaskan secara mendalam pengelompokkan tersebut, tetapi lebih kepada pengungkapan

ilmu *Kiwa-Tengen* sebagaimana terkandung dalam pementasan *Calonarang*. Merujuk atas teks *Bhuwana Mahbah* tersebut, secara implisit menyiratkan makna tersurat bahwa *Kiwa-Tengen* pun terlahir dari *aksara*. Oleh sebab itu, *aksara* memiliki kedudukan strategis dalam mempelajari *Pangiwan-Penengen*, dan menurut Kardji (1999) dalam uraiannya bahwa untuk *aksara* dapat dijadikan *Pangiwan* maka *ngelukun* harus ke kiri. Artinya, *askara* dalam tubuh (*bhuwana alit*) harus diputar (*lukun*) ke kiri, dan sebaliknya jika dijadikan *Penengen*, maka *aksara* diputar ke kanan. Kemudian *masuk-wetu aksara* juga menjadi penentu. Jero Mangku Made Sukarta menjelaskan sebagai berikut:

“*Kiwa-Tengen nika* adalah sesuatu yang saling melengkapi dalam hukum *Rwabhineda*. Semua itu *mulihnya ri sejeroning aksara lan sarira* (semua itu kembali kepada aksara dan diri, pen). *Aksara* atau *sastra* bisa dibawa ke kiri menjadi *Pangiwan* dan bisa di bawa ke kiri menjadi *Penengen*. Semua itu tergantung diri dan keduanya adalah baik dilakukan asalkan dapat mengontrol dan ingat akan tujuan, *mulihnya ri sejeroning sunya* (kembali kepada kosong, pen).”

Aksara sebagai cikal bakal lahirnya *Kiwa-Tengen* sesungguhnya berawal dari adanya sepuluh aksara yang lazim disebut dengan *Dasaksara*. *Dasaksara* adalah sepuluh aksara mistik gaib yang ada dalam diri (*Bhuwana Alit*), dan ada di luar diri (*Bhuwana Agung*). Meminjam uraian Nala (1991:100), diuraikan tentang letak dari 10 buah huruf *Śakti* di dalam tubuh manusia atau buana alit dan di alam semesta atau buwana agung. Kesepuluh aksara tersebut, disebut *Dasaksara*, terdiri atas : *Sang, Bang, Tang, Ang, Ing, Nang, Mang, Sing, Wang* dan *Yang*. Huruf ini asalnya adalah *Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, Ya*, kalau dibaca “*Sabatai Nama Śiwaya*”, suatu ungkapan yang memuliakan Dewa *Śiwa* dan Dewi *Durga*. Untuk dapat mempelajari aksara ini harus melakukan suatu upacara yang disebut *Pawintenan*

Sastra Mautama. Mengenai letak Dasaksara ini di dalam tubuh manusia dan di alam raya, buana-alit dan buana-agung, diuraikan sebagai berikut.

(1) Sang, di jantung, *Dewanya Iswara*, warnanya putih, dan letaknya di timur. (2) Bang, di hati, *Dewanya Brahma*, warnanya merah, letaknya di selatan. (3) Tang, di ungsilan (buah pinggang), *Dewanya Mahadewa*, warnanya kuning, letaknya di barat. (4) Ang, di empedu (nyali dan empedu), *Dewanya Wisnu*, warnanya hitam, letaknya di utara. (5) Ing, di pertengahan hati, *Dewanya Śiwa*, warnanya tangi (biru merah), letaknya di tengah. (6) Nang, di paru-paru, *Dewanya Maheswara*, warnanya dadu, letaknya di tenggara. (7) Mang, di usus, *Dewanya Rudra*, warnanya jingga, letaknya di barat daya. (8) Sing, di limpa, *Dewanya Sangkara*, warnanya hijau, letaknya di barat laut. (9) Wang, di ineban (kakolongan atau boleh juga di dubur/anus), *Dewanya Sambu*, warna biru (kelabu), letaknya di timur laut. (10) Yang, di susunan rangkai hati, *Dewanya Bhaṭāra Guru*, warnanya manca warna, letaknya di tengah²⁷⁷.

Kesepuluh *aksara* tersebut hendaknya dikenali tempatnya di *Bhuana Alit* dan *Bhuana Agung*. Sebagaimana lebih jelasnya dapat dilihat pada tabel berikut:

[Tabel *Dasaksara* Yang Ada di *Bhuwana Agung* dan *Bhuwana Alit*, Sumber: Nala (1996:101)]

No	Dasaksara		Letak di Bhuwa Alit	Dewa	Warna-Senjata	Letak di Bhuwana Agung
	Bunyi	Tulisan				
1	Sang	ꦱꦁ	Jantung	Isvara	Putih-Bajra	Timur
2	Bang	ꦧꦁ	Hati	Brahma	Merah-Gada	Selatan
3	Tang	ꦠꦁ	Ungsilan	Mahadewa	Kuning-Nagapasa	Barat
4	Ang	ꦲꦁ	Empedu/Nyali	Wisnu	Hitam-Cakra	Utara
5	Ing	ꦲꦁ	Pertengahan Hati	Siwa	Tangi-Padma	Tengah
6	Nang	ꦤꦁ	Paru	Maheswara	Dadu-Dupa	Tenggara
7	Mang	ꦩꦁ	Usus	Rudra	Jingga-Moksala	Barat Daya
8	Sing	ꦱꦶꦁ	Limpa	Sangkara	Hijau-Angkus	Barat Laut
9	Wang	ꦮꦁ	Ineban	Sambu	Biru-Trisula	Timur laut
10	Yang	ꦪꦁ	Tuntinging Hati	Siwa Guru	Manca warna	Tengah

Selanjutnya *Dasaksara* tersebut *dilukun* atau *ngalukun dasaksara* sehingga menjadi beberapa tahapan *ngeringkes* atau *diperas*. Tidak semudah teori, prosesi *ngelukun* inilah menggunakan cara-cara *Tantrika* yang erat kaitannya dengan *pranayama* dan *yoga*. Sebelum prosesi *ngeringkes*, kesepuluh aksara harus ditempatkan pada organ-organ penting dalam tubuh (lihat tebal di atas), dan penempatannya pun menggunakan “*nyet*” dan “*idep*” yang kuat sebagai sebuah latihan konsentrasi yang terpusat. Secara teologis, masing-masing *aksara* dalam tubuh tersebut ada *Dewa* tertentu yang bersthana di dalamnya. *Kiwa-Tengen* sendiri dalam konteks ilmu berhubungan dengan *pengeringsan aksara*, yakni *Dasaksara* diringkes menjadi *Pañca Aksara* (lima aksara), *Pañca*

kasara diringkes menjadi *Triaksara* (tiga aksara), *Triksara* diringkes menjadi *Dwiaksara* (dua aksara), dan *Dwiaksara* sebagai *Rwabhinada* diringkes atau disatukan menjadi *Ongkara*. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Penglukun Dasaksara* berikut:

“Kinempel punang dasaksara (Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, Ya) matemahan Pañcaksara (Sa, Ba, Ta, A, I). Pañcaksara kinempel matehaman triaksara (Ang, Ung, Mang), Triaksara kinempel matemahan dwiaksara (Ang, Ah) ngaran Rwabhinada, dwiaksara kinempel matemahan ekaaksara Ong. Ana dwi Ongkara: Ongkara Ngadeg matemahan panengen, mwang Ongkara Sungsang matemahan pangiwana”

Terjemahan:

“Diperas/disatukan demikian Dasaksara (Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, Ya) menjadi Pañca ksara (Sa, Ba, Ta, A, I). Pañca ksara diperas menjadi Trikasara (Ang, Ung, Mang), Triaksara diperas menjadi Dwiakasara (Ang, Ah) disebut aksara Rwabhinada, Dwiaksara disatukan menjadi Ekaaksara, yakni Ongkara ada dua: Ongkara Ngadeg menjadi Penengen dan Ongkara Sungsang menjadi Pangiwa”

Menyimak penggalan teks tersebut, menarik mengungkap realisasi aksara *Ang* dan *Ah* sebagai aksara *Rwabhinada*. Menyatukan aksara *Ung* (U) dengan aksara *Mang* (M) dari *Triakasara* ini akan diperoleh aksara *Ah*. Dengan demikian *Triakasara* akan berkurang jumlahnya sehingga menjadi dua aksara, disebut *Dwiaksara* yang terdiri atas aksara *Ang* dan *Ah*. Karena sifat dari ke dua aksara ini sering bertentangan maka disebut aksara *Rwabhinada*. Dalam pementasan *Calonarang* pun *Dwiaksara* ini sering dihubungkan dengan citra *Barong-Rangda* (*Śiwa-Śakti /Durga*). *Ang* mewakili aspek *Barong* (*Bapanta*) dan *Ah* sebagai *Rangda* (*Ibunta*), pertemuan *Ang-Ah* maka muncul penciptaan. Kemudian dalam beberapa teks *tutur kawisesan* juga disebutkan berkenaan dengan aksara ini. Aksara *Ang* terletak di mata kiri sebagai tirta kamandalu, sedangkan aksara *Ah* berada

di mata kanan sebagai *tirta pawitra* (sering juga disebut sebagai *tirta pawitra jati*, air suci yang hening dan bersih). Keduanya memberikan air kehidupan bagi mata. Karena itu, para *balian* atau dukun, jika hendak mengetahui berat ringannya seseorang yang sedang sakit, terlebih dahulu dilihat pada ke dua matanya²⁷⁸. Bila tidak ada pancaran sinar kehidupan, maka dapat dipastikan seseorang yang sakit itu akan mati. Tetapi sebaliknya kalau masih ada pancaran sinar kehidupan dari matanya maka dapat diharapkan bahwa si sakit dapat disembuhkan.

Peran aksara *Ang-Ah* ini dijelaskan secara detail dalam teks *lontar Rwabhineda Sastra* panugrahan dari *Hyang Bhaṭāri Durga*. Disebutkan dalam teks tersebut, bahwa ketika orang dapat menempatkan aksara *Ang* pada dada dan *Ah* dipangkal lidah maka orang tersebut akan menjadi manusia *Śakti*. Ajaran rahasia ini diduga dikuasai *Calonarang* sehingga menjadi manusia *Śakti* dan dirinya tidak jauh berbeda dengan *Bhaṭāri Durga* sendiri, seperti dalam petikan teks berikut.

“... *pupusuh, mu, ring, ati. Ungsilan, mu, ring ampru. Tuntungin ati, mu, ring wiiting ati. Mawak Brahma, Wisnu, Iswara. Matemahan manusa Śakti , manusa Śakti ne, mawak Bhaṭāri, Ang, ring dadha, Ah, ring witing lidah, ya ta patemuang, ika atepang,-----maka matunggalan maring Bhaṭāri Durga*”

Terjemahan:

“... jantung kembali ke hati, ginjal kembali ke limpa. Ujung hati kembali ke pangkal hati. Berwujud Brahma, Wisnu, Iswara. Menjadi manusia *Śakti* , manusia *Śakti* yang berwujud *Bhaṭāri (Durga)*, *Ang* di dada, *Ah* di pangkal lidah, satukan itu, pertemuan-----maka akan bersatu (diri seseorang) dengan *Bhaṭāri Durga*”

Menarik menyimak penggalan teks tersebut, berkenaan dengan *penunggalan Ang-Ah* kening di antara kedua alis. Penyatuan atas aksara tersebut berwujud sebagai *amertha*, yakni air kehidupan, menyatu dengan *Dewa Sang Hyang Tunggal*. Sebagai yang telah diketahui bahwa daerah ini terletak pula *Cakra Adnya*, pusat pengatur semua cakra yang ada di tubuh bagian bawah, mulai dari leher sampai ke pantat, sehingga aksara ini mempunyai fungsi yang sama dengan cakra ini. Selain itu, disebutkan dalam teks *Sanghyang Rwabhineda* bahwa dimana pertemuan *Ang* dan *Ah* pada *Adjñana Cakra* di antara kedua alis adalah sthana dari *Sanghyang Mahasuksema Śiwa*. Dimana *Sanghyang Atisuksema Śiwa* berada pada kedua biji mata, dan *Sanghyang Suksemantara Śiwa* berada pada leher, dan Beliaulah disebut *Sanghyang Pranawa Ongkara*. Selengkapnya dapat dilihat pada teks berikut:

“Nihan sang aneng pantaraning alis, Sanghyang Mahsuksma Śiwa, Sang aneng indrianing mata kalih, Sanghyang Atisuksema Śiwa nga. Sang aneng gulu, Sanghyang Suksemantara Śiwa nga. Sira ta pranawa ta unggawanira kalinggania Sang Ongkara aneng patengah alis, aneng uder-uderning mata, aneng gulu unggwaninra; yan dinadian sarat kabeh awakira sanghyang Ongkara”

Terjemahan:

“Sanghyang Mahasuksema Śiwa berada di tengah-tengah kening. Sanghyang Atisuksema Śiwa berada pada dua biji mata. Sanghyang Suksmantara Śiwa berada pada leher. Beliau itulah disebut dengan pranawa. Itulah sebabnya stana Sanghyang Ongkara ditengah-tengah kening, di kedua biji mata dan pada leher, ketika Beliau menciptakan semua (Sukayasa, 1999:475)

Demikianlah *Ongkara* dalam diri, dan sesungguhnya meminjam deskripsi teoretik Barat, terutama dari Eliade (2010:65), adalah disebut *teofani* yakni penampakan Tuhan yang ada dalam diri dan menjadi *hierofani* ketika sifat-sifat Tuhan terefleksi dalam


diri. Jadi, konsep Eliade berkenaan dengan Tuhan ada dalam diri memiliki kesesuaian dengan konsep *Pranawa Ongkara* ada dalam diri. *Ongkara* yang ada dalam diri terlahir dari *ringkes Dasakasara, Pañcāsara, Triaksara* dan *Dwiaksara* disatukan menjadi *Ekāksara* merupakan sumber dari lahirnya ilmu *Kiwa-Tengen*. Orang yang belajar *Ngiwa*, maka *Ongkara* yang ada dalam diri bertemu di kening, dibalikkan maka akan menjadi *Ongkara Sungsang*. Kemudian sebaliknya, jika orang ingin belajar *Nengen*, maka *Ongkara* yang pertemuannya di kening dibiarkan *ngadeg* alias tegak berdiri.

Melihat pementasan dramatari *Calonarang* jelas kesaktian *Calonarang* adalah *Pangiwan*, sehingga *Ongkara* dalam dirinya diputar terbaik menjadi *Ongkara Sungsang*. Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya membawa implikasi terhadap praktek-praktek *Tantrik* atau *Kiwa-Tengen*. Cerita dalam pementasan dan teks *Calonarang* sesungguhnya dapat memberikan sebuah gambaran, bahwa ketika orang belajar *Ngiwa* hendaknya dapat memutar *Ongkara Sumusang* kembali kepada *Ongkara Ngadeg*²⁷⁹, sehingga tidak selamanya terjebak dalam aspek *Siddhi Pangiwan* yang memabukkan. *Calonarang* sudah memberikan sebuah gambaran, bahwa orang yang terlalu nikmat berada dalam dunia *siddhi* maka akan menemukan kehancuran. Dalam teks sastra, ada menyebut *Lipia Sastra* sebagai kesaktian *Calonarang*, dan dapat dimungkinkan ilmu tersebut sudah melampaui dari *aksara*. Namun jika dimaknai demikian maka *Calonarang* sudah mampu melampaui dualitas dan *nunggal* dengan *pranawa Ongkara*. Tetapi dalam teks dan pementasan justru *Calonarang* belum mencapai kelepasan sebab masih ada amarah dan kemurkaan dan masih terjebak dalam aspek *siddhi ngiwa* yang memabukkan. Jika demikian, dapat diberikan makna baru terhadap “*Lipya Sastra*” bukan lagi melampaui aksara, tetapi benar-benar lupa terhadap hakikat dari aksara. Lupa kepada

hakikat *Ongkara* yang melahirkan *Kiwa-Tengen*. Secara teologis, *Ongkara* atau *Omkara* adalah simbol suci dari *Sanghyang Widdhi Wasa* yang merupakan penyatuan dari *Paramasiwatattwa*, *Sadaśiwa*, *Sadarudra* dan *Bamadewa* sebagaimana terdapat pada tabel berikut:

[Tabel Perjumpaan antara *Paramasiwatattwa*, *Sadasitattwa*, *Rudratattwa* Dan *Bamadewa* sehingga menjadi *Ongkara/Omkara*]

SIMBOL	NAMA HAKIKAT DAN LEKSIKAL	WUJUD HAKIKAT DAN LEKSIKAL
<p>Nada</p> 	<p>Paramasiwa dari kata parama dan Śiwa. Parama artinya paling jauh, utama, tertinggi dan sejenisnya. Śiwa artinya kesejahteraan, agung, mulia. Jadi Paramasiwa artinya Śiwa yang Maha Agung (Zoetmulder, 1995).</p>	<p>Isana (dari kata Isa) artinya yang berkuasa. Dengan demikian Isana dapat diartikan memiliki segala kuasa dan kekuasaan (Zoetmulder,1995)</p>
<p>Windu</p> <p>O</p>	<p>Sadaśiwa dari kata Sada dan Śiwa. Sada artinya selalu, setiap waktu, terus menerus dan ajeg. Sadaśiwa artinya salah satu tahap emanasi Śiwa. Śiwa yang ajeg (Zoetmulder,1995).</p>	<p>Tatpurusa dari kata Tat dan Purusa. Tat artinya hakikat, kebenaran, dan kenyataan. Purusa artinya jiwa, jiwa semesta; Hyang Mahakuasa. Tat Purusa artinya Jiwa Tertinggi (Sura dkk,2002)</p>
<p>Ardhacandra</p> 	<p>Sadarudra, dari kata Sada dan Rudra. Rudra artinya riuh rendah, menakutkan. Dengan demikian Sadarudra artinya yang selalu menakutkan (Astra,2001).</p>	<p>Aghora dari kata Ghora yang berarti hebat, dahsyat menakutkan dan mengerikan.</p>

Okara 	Bamadewa dan Sadya Bama artinya kiri, di sisi kiri. Bamadewa selanjutnya diartikan Dewa di sisi kiri. Sadya artinya dilaksanakan atau dipenuhi; dapat dicapai; objek yang harus dicapai, tujuan, maksud dan keinginan (Zoetmulder,1995)	Pradhana dan purusa artinya benda atau orang utama, bagian yang paling penting. Pradhana dan Purusa disebut dua asas yang selalu berpasangan. Pradahana berada di sebelah kiri Purusa.
--	---	---

Merujuk atas tabel tersebut *aksara suci Ongkara* merupakan perjumpaan dari beberapa aspek *Śiwa* dimana masing-masing simbol tersebut mewakili dari aspek *Bhaṭāra Śiwa*. Dengan demikian, pemujaan kepada *Dewi Durga* melalui *Ang-Ah* atau dengan jalan *Kiwa-Tengen* sesungguhnya adalah untuk mencapai penyatuan dengan *Bhaṭāra Śiwa* sebagai *Sanghyang Paramasunya*. Tentunya adalah dengan cara menjaga kesucian diri, suci laksana dan menjadi *dharma sadhu*. Baik itu *Ngiwa-Tengen*, laku suci adalah utama. *Mangiwa* adalah sangat utama, jika *masadana* dengan suci laksana, seperti uraian teks lontar *Buda Kecapi* sebagai berikut:

“... iti pangiwa, putusing utama nga, Sanghyang Śiwanirmala, penganggen sang Brahmana, Sang Wiku, Mantri, Luwih, Sang Ratu luwih wenang ngangge, Sanghyang Śiwanirmala, nging pingitakena, away wera, apan wekasing wekas Śakti , tan kasorang dening leyak Śakti kabeh, Bhuta kabeh, pada wedi nungkul, muwah tan kena rara roga, papa pataka.Yan ketakining pati, swarga pawitra kapanggih denta, mayoga sira ta marep purwa, angeka cita, mamati bayu, masadana suci laksana”

Terjemahan:

“... ini adalah *pangiwa* sangat utama namanya, *Sanghyang Śiwanirmala* hendaknya dijadikan pegangan sang Brahmana, para Wiku, Menteri, Raj yang utama dapat menggunakannya,

Sanghyang Śiwanirmala, tetapi sangat rahasia, jangan diumbar sembarangan, sebab sangat *Śakti*, tidak terkalahkan oleh *Leyak Śakti*, *Bhuta* semuanya, pada semua pergi, tidak terkena sakit dan kekotoran, serta malapetaka. Ketika mati sudah pasti mendapatkan surga, beryogalah selalu menghadap timur, mengendalikan pikiran, mengamati gerak, dan berperilaku yang suci (Pusdokbud, 1988:1)

Teks tersebut menunjukkan bahwa *Pangiwan* sangat utama, sebab akan menghantarkan seseorang kepada kemuliaan, jika secara terus menerus melakukan *tapa*, *brata yoga* dan *semadhi* serta menjadikan perbuatan suci sebagai *sadhana* dalam kehidupan. *Ongkara* sebagai perjumpaan *Ang* dengan *Ah* akan dapat *memurthi*, jika seseorang dapat melampaui dualitas *nunggal* pada *jñana aksara Ongkara*. Selama masih terjebak dalam dualitas dan berada pada hitam menolak yang putih, sebaliknya berada di putih menolak yang hitam, maka selamanya akan berada dalam penderitaan. Kembali kepada pementasan *Calonarang*, bahwa *Matah Gede* dalam pementasan *Calonarang* untuk memerankan *Walu Nateng Dirah* adalah refleksi dari sebuah kondisi dimana manusia *Śakti*, tetapi belum dapat *nunggalan Ongkara Ngadeg* dengan *Ongkara Sungsang* hingga menjadi *Ongkara Adumuka* sebagai simbol penyatuan.

Implikasi Terhadap Konsep *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* Dalam Pementasan

Selain pementasan dramatari *Calonarang* berimplikasi pada hal-hal yang berhubungan dengan pemujaan *Dewi Durga* dan *Rwabhinada*, pementasan dramatari *Calonarang* juga dapat menimbulkan implikasi terhadap konsep *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra*. Sebagai pementasan seni sakral, keempat konsep tersebut nampak jelas ada dan saling berhubungan, meskipun tidak banyak yang tertarik untuk mengungkap makna yang tersembunyi di balik pementasan *Calonarang*. Sesungguhnya *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* ada dalam tradisi *Tantra*. Secara sederhana, konsep yang melandasi Tantrisme adalah bahwa makrokosmos dan mikrokosmos adalah satu kesatuan dan berwujud pada satu sama lain²⁸⁰. Tujuan utama Tantrisme adalah penyatuan jiwa individu dengan jiwa kosmis, yang berarti pembebasan diri dari segala ilusi duniawi dan semua hawa nafsu. Jalan untuk mencapainya adalah dengan cara *Yoga* pengetahuan rahasia, dan dalam prakteknya mendasarkan pada hal-hal yang berhubungan dengan *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra*.

Praktek-praktek *Tantrisme* dilakukan tentunya bersama dengan guru, dan resiko besar bagi *sadhaka* jika belajar tanpa memiliki guru. Sebab ada kelanjutan-kelanjutan pengetahuan yang harus dilakukan dan dipahami oleh murid *Tantra*, sehingga menghindarkan dirinya mengalami *distraksi*. Adapun *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* tersebut adalah media simbol yang diyakini mengandung kekuatan magis untuk merealisasikan kekuatan *Śakti* yang dimiliki oleh penganut. Terlebih mereka yang memilih jalur *Tantrik Kiri/Pangiwan* atau *Awidyatantrik*,

penggunaan instrumen-instrumen tersebut penting dilakukan sebagai sebuah instrumen untuk mentransfer kekuatan *Śakti* sesuai dengan keinginan. Misalnya, untuk membuat penyakit, membunuh dan atau mengobati serta menyembuhkan.

Berkenaan dengan hal tersebut, *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra* adalah simbolisasi bagaimana kekuatan *Śakti* (*Dewi Durga*) hadir sebagai pencipta, pemelihara dan pelebur. Sebagaimana *Dewa Śiwa, Śakti* juga merupakan aspek *Dewi* yang ditinggikan kedudukannya oleh penganut Tantra. Sebab *Dewi Śakti* adalah daya energi dari segalanya ini untuk dapat terlahir, hidup dan mati, sehingga Beliau adalah energi kosmik yang dipuja kekuatannya untuk kehancuran dan kebaikan, dan semua tergantung orang yang menggunakannya²⁸¹.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di Desa Kesiman dan Sumerta meskipun kebanyakan hanya dipandang sebagai pementasan yang hanya bernuansa seni magis, tetapi di dalamnya justru terealisasikan konsep *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra*. Jelas dapat dinyatakan bahwa implikasi konsep *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra* yang berhubungan dengan *teo-estetika* Hindu terwujud dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Dengan kata lain, aspek ajaran *Tantra* tersebut secara implisit terkandung dalam pementasan *Calonarang*, dan hal tersebut semakin menguatkan enigma dan stigma bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebuah medium berkesenian untuk menunjukkan bahwa Ilmu *Tantra* masih eksis dan layak untuk dipraktikkan dalam *sadhana* yang esoterik. Berkenaan dengan hal itu, keberadaan dari pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merupakan respon terhadap pergumulan ilmu mistik *Tantra* yang berkembang di lingkungan sosial masyarakat Bali dan khususnya di Kota Denpasar. Respon tersebut menunjukkan bahwa aspek *Tantra*, yakni *Mandala, Yantra, Mantra* dan

Mudra merupakan teknik-teknik yang hendaknya disadkan dalam kehidupan mereka yang menekuni dunia atau ilmu *Tantra*.

Secara substantif keempat aspek filsafat *Tantra* tersebut dituangkan ke dalam pementasan dramaturgi sakral *Calonarang*. Bahkan bagi penekun *Tantra* kiri dan kanan, pementasan *Calonarang* merupakan media bagi dua aliran tersebut melakukan pembuktian dalam kehebatan ilmu dengan memanfaatkan energi gaib dan magis. Menarik dan mistik magisnya pementasan *Calonarang* sesungguhnya ada pada penggunaan empat aspek filsafat *Tantra*, sehingga dramaturgi *Calonarang* berbeda dengan dramaturgi lainnya, seperti *Gambuh*, *Arja*, *Topeng*, *Sendratari* dan *Prembon* yang masih jelas terlihat menang-kalah, baik-buruk dan tinggi-bawah. Berbeda dengan pementasan dramaturgi *Calonarang* yang bertendensi pada konsep keseimbangan atau harmoni dan dengan kata lain, tidak ada kalah menang atau dualitas. Pementasan dramaturgi *Calonarang* justru mengatasi dualitas dalam keseimbangan yang harmoni. Keharmonian tersebut bukan saja ada pada relisasi *Rwa Bhineda* yang disimbolkan pada *Barong* dan *Rangda*, tetapi justru ada pada *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* sebagai jalinan akar dalam *Tantra*²⁸². Berdasarkan atas hal tersebut, berikut dideskripsikan pementasan dramaturgi *Calonarang* membawa implikasi terhadap *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra*, seperti dalam uraian berikut:

Mandala Dalam Pementasan Dramatari Calonarang

Tradisi agama Hindu di Bali dan di Denpasar khususnya sangat kuat pengaruh *Tantrisnya*. Hal tersebut tercermin dari praktik-praktik ritus dan sarana yang digunakan serta berbagai hal kehidupan yang berhubungan dengan aspek religius. Semua itu mencerminkan konsep *Mandala*, dan *Mandala* merupakan simbol sakral perpaduan dari beberapa *Yantra*²⁸³. Lebih jauh dijelaskan²⁸⁴, bahwa *Mandala* mempunyai beberapa makna, diantaranya adalah lingkaran diagram yang memiliki kekuatan magis, yang merupakan fokus dalam upacara *tantris*. Dalam tradisi *Tantra*, *Mandala* diwujudkan dalam bentuk lingkaran, dan sebagai titik pusat *magis* dan sakral. Dengan demikian, *mandala* sama dengan diagram yang mengandung kekuatan *magis*²⁸⁵. Hal tersebut dijelaskan juga oleh Watra (2008:25), bahwa diagram tersebut sesungguhnya konsep *mandala* yang diyakini dapat mengekspresikan kekuatan *magis*.

Merujuk uraian tersebut, hal yang paling mendasar berhubungan dengan *Mandala Tantra* dalam pementasan *Calonarang* adalah "kalangan" atau arena pementasan atau arena pementasan. Sebagaimana menurut I Made Apel²⁸⁶, bahwa kalangan atau arena pementasan tiada lain adalah *Mudra* yang memunculkan vibrasi magis. Kalangan arena pementasan juga diperlakukan dengan sangat baik oleh pelaku seni pementasan dramatari *Calonarang*. Diritualkan dan dibersihkan dengan air suci, sebab kalangan diyakini sebagai tempat perlindungan bagi *pregina* jika ada serangan dari orang yang belajar ilmu sihir.

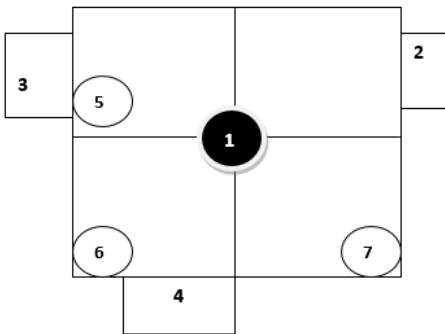
Keterangan informan tersebut menunjukkan bahwa kalangan atau arena pentas *Calonarang* adalah *mandala*. Jika demikian, arena pentas tiada lain adalah diagram magis perpaduan dari *Yantra* atau simbol suci yang memiliki titik

pusat. Dalam *mandala* sebagai ruang eksotis, penari *Calonarang* diperkenankan menunjukkan gerakan-gerakan ritmik tarian mereka. Bahkan mereka sesungguhnya tidak perlu merasa khawatir terhadap ancaman dari ahli sihir sebab *mandala arena* sudah melindungi mereka. Dilihat dari arena pementasan, memanglah sangat sederhana, tetapi ada beberapa batas yang tidak boleh diganggu gugat yang memisahkan antara penari dan penonton. Batasan tersebut merupakan ruang yang terlihat jelas dibatasi oleh simbol-simbol, seperti *Tedung*, *Lelontek* dan yang lainnya. Batasan tersebut merupakan pemisah sekaligus pelindung sehingga dapat memberikan perlindungan *sekala-niskala* kepada para pelaku seni *Calonarang*.

Mandala memiliki beberapa fungsi²⁸⁷, yaitu : (1) *Vasi karana* adalah membuat seseorang dan hewan berada di dalam kendali dan mampu mengatasi berbagai macam kesulitan, (2) *Santi Karana* diagram khusus yang digunakan untuk menyembuhkan berbagai macam penyakit dan membantu mengusir pengaruh buruk dari roh-roh jahat atau juga planet-planet, (3) *Sthambana* artinya mencegah dan diagram ini difungsikan untuk menghalau musuh, dan (4) *Uccatna* yakni diagram yang digunakan untuk mengacaukan musuh yang berusaha mengganggu wilayah dan yang lainnya. Bertolak atas fungsi *Mandala* tersebut, tidak salah jika pelaku seni apapun termasuk *Calonarang* beranggapan bahwa arena pementasan sebagai ruang/karang yang berperan penting atas sukses dan tidaknya sebuah pementasan. Bahkan ada semacam tradisi dalam dunia pementasan seni, bahwa bentuk arena juga memberikan pengaruh terhadap sukses dan tidaknya pementasan. Konsep menentukan tata letak dan orientasi arah keluar masuk penari, letak *rangki* yang membatasi penari untuk menggunakan kostum, tempat instrumen pengiring ditempatkan, letak *Tingga*, *punyan gedang*, *bingin*, *sanggah cucuk* dan unsur lainnya juga sangat menentukan berhasil dan

metaksunya sebuah pementasan. Terkadang bahkan sering, menentukan kalangan dianggap remeh oleh pelaku seni *Calonarang* atau tukang upah pementasan (*maksan pura*). Padahal arena adalah *mandala* yang memberikan perlindungan kepada penari dan menjadi penentu munculnya *taksu* dalam pementasan.

Berdasarkan atas telusur beberapa pementasan *Calonarang* di kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta, *mandala* atau arena selalu dipersiapkan dengan baik, tetapi terkadang tata letak unsur dalam pementasan kurang diperhatikan. Adapun dalam *Tantrisme*, *mandala* harus dibuat dengan kehati-hatian dan simetris dengan proporsional yang seimbang. Sedikit saja ada ketidak seimbangan garis, *mandala* tidak berfungsi dengan baik. Oleh sebab itu, arena pementasan harus diperhatikan dengan baik, dan umumnya arena pementasan mempergunakan areal *madya mandala* pura atau *Jaba Tengah* pura Dalem. Hal pertama yang harus diperhatikan ketika membuat *mandala* adalah menentukan centrum atau titik pusatnya²⁸⁸. Kemudian dari titik pusat inilah dapat ditentukan diagram rumit maupun sederhana berupa ruang. Merujuk pada hal itu, sebaiknya dalam membuat arena pentas dramatari *Calonarang* hendaknya ditentukan titik pusat terlebih dahulu, baru kemudian menentukan tata letak unsur-unsur pendukung pementasan. Dari titik pusat atau titik *nol* tersebut kemudian ditentukan pementasan menghadap kemana, dan keluar masuknya penari dan yang lainnya. Berdasarkan atas pengamatan peneliti berkenaan dengan arena pementasan *Calonarang* di Pura Dalem Gede Kesiman dapat diskemakan pada skema berikut:



Skema Arena yang
Merupakan *Mandala*
(Sumber : Peneliti,
2016)

Keterangan:

1. Tempat mempersembahkan *segehan agung*, *sambleh*, *upakara yadnya*.
2. Rangki dan Ruang ganti kostum penari.
3. *Tingga*
4. Tempat *Sekaa Gong*
5. *Punyan Gedang*
6. *Punyan Bingin*
7. *Sanggah Cuksuk*

Skema tersebut di atas menunjukkan bahwa arena dapat dikatakan sebagai *mandala* yang terdiri dari diagram magis yang mampu memberikan perlindungan. Nampak pada skema bahwa titik pusat arena sebagai perlambang pusat *mandala* yang merupakan tempat penghubung dimensi *sekala* dengan *niskala*, dan pada titik pusat tersebutlah sarana *uapakara* berupa *banten kalangan*, *segehan agung* dan *penyambleh kucit butuhan* dihaturkan. Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*, titik pusat dalam *mandala kalangan* sering digunakan *pregina Rangda* sebagai tempat untuk merafalkan *ucap-ucap* berupa ucapan *Bahasa Jawa Kuno* sebagai berikut:

“*Neleng sira ni rarung maring purwa, metu gni petak Sanghyang Iswara. Neleng sira Ni Raung maring daksina metu gni bang. Neleng sira Ni rarung maring pascima, metu gni kuning. Neleng sira Ni rarung maring utara, metu gni ireng. Neleng sira I Rarung maring madya metu gni macanwarna. Apan aku Bhaṭāri Durga, wenang angweh ri kita kabeh manungsung raga sariran sang anungsung ngawe hayu.*”

(wawancara: Nyoman seorang praktisi *Calonarang*)

Demikianlah *ucap-ucap Rangda* ketika berada pada titik pusat *mandala kalangan* untuk melakukan pemujaan terhadap *Dewi Durga* dan *Sang Pretanjala*. Pusat tersebut diyakini sebagai perjumpaan antara *sekala* dengan *niskala*, selayaknya sumbu X bertemu dengan sumbu Y dalam koordinat *Caltesius*. Skema diagram *mandala kalangan* tersebut juga membawa implikasi pada konsep *Catus Pata* atau *Pempatan Agung* yang diyakini oleh masyarakat Hindu Bali sebagai sentral perjumpaan antara dua dimensi *sekala-niskala*. Konsep *Catus Pata* dalam *mandala kalangan Calonarang* memiliki kesamaan konsep dengan tata ruang Kota Denpasar secara umum dengan menjadikan *Catus Pata Catur Muka* sebagai pusat. Simbolis keberpusatan tersebut

merupakan center sakral yang religius dengan diagram magis yang paralel dengan konsep yang terdapat dalam pementasan dramatari *Calonarang*. *Catus Pata* merupakan *axismundi* (titik berpusat) dari empat arah mata angin yang diyakini oleh masyarakat Hindu di Kota Denpasar sebagai tempat yang sakral²⁸⁹. Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* klasik dahulu sering dipentaskan berdekatan dengan *Catus Pata* atau *Pempatan Agung*. *Calonarang* klasik juga memiliki pakem tetap dan atas kesepakatan. Alur cerita biasanya dipentaskan secara utuh dan tokoh serta penokohan tersebut dipentaskan utuh dan totalitas. Kemudian pementasanya pun selalu berhubungan dengan ritus sakral magis di pura Dalem berdekatan dengan kuburan dan *Catus Pata*.

Denpasar dengan ikon “kota budaya”, tentunya dalam mengatur tata ruang kota selaku daerah hunian dengan kelengkapannya seperti: Pura Jagat Nata, Bale Banjar, pasar, rumah, jalan, diatur dalam satu tata ruang yang dipusatkan pada satu titik kawasan setrategis secara *sekala-niskala*. *Catus Pata* apabila dihubungkan dengan pementasan dramatari *Calonarang* erat kaitanya dengan konsep Pañca Dewata yang adalah lima dewata manifestasi dari *Bhaṭāra Śiwa*²⁹⁰, yakni: 1) Sadyojata atau *Iśwara* penguasa arah timur dengan aksara suci “Sang”, 2) *Bamadewa* atau *Brahma* penguasa arah selatan dengan aksara suci “Bang”, 3) Tatpurusa atau *Maha Dewa* penguasa arah Barat dengan aksara suci “Tang”, 4) *Aghora* atau *Wisnu* penguasa arah utara dengan aksara suci “Ang”, dan 5) *Isāṇa* atau *Śiwa* penguasa tengah dengan aksara suci “Ing”. Dari konsep *Pañca Dewata* inilah terlahir konsep aksara *Pañca Brahma*, yakni *Sang, Bang, Tang, Ang* dan *Ing*.

Selain itu, pada pusat sesungguhnya sumber energi *Śakti* penghubung *Sanghyang Rwabhineda* antara *Ang* dengan *Ah*

(*Bapanta* dengan *Ibunta*) atau *Śiwa-Śakti*. Beberapa kali pementasan dramatari *Calonarang* dilangsungkan di *mandala* Pura Dalem Gede Kesiman, *Rangda* pastinya bertemu dengan *Barong* pada titik pusat arena sebagai pusat *mandala* pada ending cerita, hal tersebut menunjukkan implikasi dari makna perjumpaan *Rwabhinada* antara *Ang* dengan *Ah*, pada saat mana perjumpaan tersebut terjadi di pusat, maka *somya* atau kedamaian *sekala-niskala* terjadi.

Selain itu, pada titik pusat *mandala* arena pentas tersebut sering kali *Matah Gede* menari dikelilingi *sisya* dalam bentuk lingkaran yang juga serupa dengan *mandala*. Mereka menari dengan sangat indah, dan sekali-kali *nyuku tunggal*, yakni berdiri menari dengan satu kaki, isyarat tarian *Tantra* digelar. Mereka berputar dan berotasi mengelilingi *Matah Gede* sebagai sumbu *mandala* sehingga eksotisme mistik terjadi dalam pementasan. Pola tarian merupa menyerupai diagram *mandala* yang berbentuk lingkaran, seperti visualisasi bentuk kosmik di mana *Mahameru* sebagai pusat bumi.

Menurut doktrin Hindu (Brahma), jagat raya sebuah benua berbentuk lingkaran, terletak di pusat dan disebut *jambudwipa*. Benua itu dikelilingi oleh tujuh buah samudera dan tujuh buah daratan atau benua yang masing-masing berbentuk lingkaran pula. Diluar samudera ketujuh, dibatasi oleh barisan pegunungan yang tinggi. Di Jambudwipa atau jagat raya ini berdirilah Gunung Meru, sebuah gunung kosmis yang merupakan pusat alam semesta. Matahari, bulan dan bintang bergerak mengelilingi Gunung Meru²⁹¹. Tarian *Matah Gede* dengan *sisya* seolah-olah menggambarkan pusat bumi dengan gunung *Meru* nya sebagai pusat titik bumi. Selanjutnya juga mdiuraikan²⁹², bahwa di puncak gunung tersebut terletak kota para *Dewa* yang dikelilingi oleh tempat tinggal masing-masing *Dewa* penjaga mata angin (*astadikpala* atau *astalokapala*).

Dalam ajaran agama Hindu, susunan jagat raya ini digambarkan sedikit berbeda, namun pada prinsipnya mengandung banyak persamaan. Sebagai pusat alam semesta adalah tetap *Gunung Mahameru*. Gunung tersebut dikelilingi oleh tujuh barisan pegunungan, yang satu dengan yang lain dipisahkan oleh sebuah samudera. Di lereng Gunung Mahameru terletak surga yang terendah, tempat tinggal masing-masing *Dewa* penjaga keempat mata angin (*caturlokapala*). Di puncak Gunung Mahameru terletak 33 buah surga milik masing-masing dewa dan kota *Sudarsana* yang merupakan kediaman *Dewa Indra* sebagai raja para *Dewa*. Narasi atau penggambaran tersebut tiada lain adalah sebuah konsep *mandala* yang berhubungan dengan kosmologis, yakni samudra sebagai *mandala* dan gunung (Mahameru) sebagai titik pusat (*axismundi*) dari *mandala* tersebut. Selain dalam kalangan pentas sebagai *mandala* menyerupai diagram mistik, di dalamnya juga ditempatkan beberapa properti atau perlengkapan pentas *Calonarang* yang berhubungan dengan *mandala*. Properti tersebut meliputi: *gedang rêntêng*, *sanggah cukcuk* dan *punyan bingin* yang dijelaskan pada uraian *Yantra*.

Yantra

Dijelaskan sebelumnya, bahwa pementasan *Calonarang* merupakan salah satu kesenian sakral yang di dalamnya ada ritual dan simbol-simbol sakral magis yang digunakan. Dari sebelum pementasan hingga akhir, *banten* sesajen selalu dipersembahkan. *Barong-Rangda* adalah simnologis aspek *Śiwa-Durga* merupakan tokoh sentral dalam pementasan, dan atribut-atribut yang digunakan penari serta atribut kelengkapan pementasan, baik dalam arena maupun di luar arena sesungguhnya merupakan simbol-simbol sakral yang mengandung kekuatan magis. Dalam tradisi pemujaan *Tantra*, simbol tersebut disebut dengan *Yantra*.

Yantra adalah alat atau simbol-simbol keagamaan yang diyakini mempunyai kekuatan spiritual untuk meningkatkan kesucian²⁹³. Lebih jauh dijelaskan Narayana (1999:97), bahwa *Yantra* adalah bentuk “*niyasa*” (simbol suci pengganti yang sebenarnya) yang diwujudkan oleh manusia untuk mengkonsentrasikan baktinya ke hadapan *Ida Sanghyang Widhi Wasa*, misalnya dalam perpaduan warna, kembang, banten, gambar, arca, dan lain-lain. Berdasarkan hal tersebut, *Yantra* selalu berhubungan dengan simbol-simbol suci. Simbol sesungguhnya sangat penting dalam kehidupan manusia, dan sebagai sesuatu yang mutlak. Sebagaimana Eliade²⁹⁴ sebagai berikut:

“Pemikiran simbolik merupakan salah satu bagian mutlak manusia; pemikiran tersebut lebih awal daripada bahasa dan pemikiran diskursif. Simbol-simbol suci ternyata mengungkap aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh alat-alat pengenalan lain. Simbol memiliki fungsi mengungkapkan masalah realitas yang absolute yang paling rahasia. Oleh karena itu, simbol dan ritus selalu mengungkapkan suatu situasi batas manusia dan tidak hanya suatu situasi historis saja. Situasi batas adalah situasi yang ditemukan manusia, saat manusia sadar akan hakikatnya yang universonum. Semakin manusia dapat menghayati arketipe-arketipe simbol, maka manusia semakin menjadikan dirinya sebagai manusia utuh”

Berdasarkan uraian Eliade tersebut, maka dalam tradisi Hindu, *Yantra* sebagai perangkat upacara yang penting sebagai simbol sakral-magis. Dalam tradisi Hindu di Bali, demikian juga di Kota Denpasar praktek *Yantra* dibuat dalam berbagai bentuk. Praktek *Yantra* sering digunakan untuk tujuan upacara *yadnya* dengan mengikut sertakan *bija mantra* sesuai *Yantra* tersebut. Jika merujuk pada dskripsi tersebut di atas, maka dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar akan banyak dijumpai *Yantra* sebagai simbol yang mengandung

kekuatan spiritual. Mulai dari kalangan pentas, ada beberapa komponen atau simbol diletakkan, seperti *Tingga*, *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cukcuk*.

Tingga biasanya diletakan di depan pementasan dan berlawanan dengan *rangki* tempat di mana keluar masuk penari. *Tingga* adalah menyerupai rumah kecil di atas dengan tangga yang tinggi. Di depan *Tingga* di atas dihiasi dengan *langse* dan tangga yang tinggi diberikan kain kasa berwarna putih, dan hiasi dengan *tedung* dan *lelontek* (umbul-umbul). Memperhatikan bentuk *Tingga* sesungguhnya menyerupai dengan bentuk gunung. Dengan demikian, *Tingga* memiliki makna simbol gunung. Dalam kepercayaan agama Hindu, gunung diyakini sebagai sthana para *Dewa*, dan dalam *Śiwa Purana* putri gunung Himawan adalah Parwati Parwati (bahasa Sanskerta gunung: Parwata) adalah putra Himawan yang tiada lain adalah manifest dari *Śakti Dewi Śakti* nya *Dewa Śiwa*. Dengan demikian wajar, jika *Tingga* adalah sthana dari *Dewi Durga* dan *Rangda* sebagai Ratu Ayu (sakral) disthanakan di *Tingga* sebelum ditarikan.

Selanjutnya adalah *Punyan Gedang* (pepaya) biasanya ditempatkan di depan *Tingga* atau di tengah-tengah arena. Tetapi kebanyakan di depan *Tingga*, dan dalam mitosnya *Punyan Gedang Renteng* adalah jenis tumbuhan yang paling disukai oleh *Leak* dan orang yang *Nesti*. Namun, dalam mitos tertulis *Punyan Gedang Renteng* adalah tumbuhan yang berasal dari keringatnya *Dewi Durga*, seperti uraian dalam teks *Anda Bhuwana*. Dengan demikian dapat dinyatakan *Punyan Gedang* adalah pelengkap pentas yang penting sebagai simbol dari perwujudan *Dewi Durga*. Sebagai simbol *Bhaṭāri Durga*, maka pemandangan yang sering dilihat dalam pementasan *Calonarang* adalah sebelum Pandung naik ke atas *Tingga*, terlebih dahulu Pandung *ngerancab Punyan Gedang* sebagai

simbolisasi permohonan berkat dari *Bhaṭāri Durga*. Sebagaimana dijelaskan I Wayan Sugama sebagai berikut:

“Pandung sebelum naik ke *Tingga* untuk bertemu dengan *Hyang Bhaṭāri*, keris yang dihunus oleh Pandung ditebaskan terlebih dahulu pada daun *Punyang Gedang* simbol dari *pengeruwatan* atau memohon kesucian agar Pandung berhasil membawa *Hyang Bhaṭāri* turun dari sthananya. Namun ada juga Pandung yang tidak mengetahui hal ini, sehingga langsung saja naik ke *Tingga*.”

Masing-masing kelengkapan tersebut ditempatkan secara khusus sehingga menimbulkan kesan magis yang kuat pada saat pementasan dramatari *Calonarang*. *Punyan Gedang Renteng* merupakan tanaman jenis *papaya* dalam mitosnya adalah pohon yang dihubungkan dengan sosok *Bhaṭāri Durga*. Sebagaimana di jelaskan dalam teks *Kidung Sudhamala*²⁹⁵, bahwa ketika *Dewi Uma* mendapatkan kesalahan dan dijatuhkan ke bumi dan menjadi *Dewa* penghuni kuburan ada *sapata* bahwa segala unsur tubuh *Hyang Bhaṭāri* akan menjadi tumbuhan, seperti tulangnya akan menjadi *Tebu Sala*, darah menjadi bunga gumitir, payudaranya menjadi buah *gedang renteng* dan beberapa lainnya. Atas mitologi tersebut, *Gedang Renteng* selau dihubungkan dengan dunia *pangiwana* sebagai pohon kesukaan dari para penekun ilmu kiri (hitam). Jero Mangku Wayan Candra alamarhum menjelaskan sebagai berikut:

“*Gedang Renteng* adalah pohon kesukaan dari orang yang bisa *ngeleak*. Kemudian dalam pementasan *Gedang Renteng* biasanya ditempatkan di kalangan pentas tepat ditengah atau di depan *tingga*. *Gedang* tersebut sebagai simbol *pengeruak* atau *pesomnya* makanya ketika *Pandung* akan menuju ke atas *tingga* dan bertarung dengan *Ratu Ayu*, *Pandung* terlebih dahulu menebas pohon *gedang* sebagai simbo restu dari *Hyang Bhaṭāri*

untuk memohon restu untuk memusnahkan ilmu dari *Walu Nateng Dirah*.”

Berdasarkan atas uraian informan tersebut, jelas menunjukkan bahwasannya *Yantra Gedang Renteng* ditempatkan secara khusus, sebab penempatannya adalah sebagai upaya dalam membangun kesan magis mistik. Sebab kehadiran *Gedang Renteng* tersebut akan memberikan kesan, bahwa pementasan *Calonarang* dapat dikatakan *jangkep*. Kemudian secara psikologis, penempatan *Gedang Renteng* dapat memberikan sugestifitas yang kuat sehingga penari dan penonton terhipnosis ke dalam suasana magis dan menyeramkan. *Gendang Renteng* dapat dilihat pada gambar 25.

Selain *Gedang Renteng*, dalam *mandala* arena pementasan *Calonarang* juga ditempatkan *Sanggah Cukcuk*, yakni berupa *pelinggih* yang terbuat dari bambu dan dihias dengan janur berupa *lamak*, *sat-sast* dan *gegantungan*. *Sanggah Cukcuk* biasanya digunakan pada saat pergelaran upacara *Bhuata Yajña* yang disatukan dengan *banten pecaruan*. Sebagaimana *Punyan Gedang*, *Sanggah Cukcuk* juga memiliki makna selayaknya *mandala* yang memiliki kesan magis dan mistik. *Sanggah Cukcuk* berbentuk segitiga dan terbuat dari bambu. Dalam *geguritan I Basur* ada menyebutkan bahwa *Sanggah Cucuk* adalah sarana yang digunakan *I Basur* untuk menjalankan “*Penestian*”. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta dalam *mandala arena* ditempatkan *Sanggah Cukcuk* yang selalu dikaitkan dengan tokoh *Matah Gede (Walu Nateng Dirah)* dengan para siswanya ketika ke *setra gandamayu* untuk menyebarkan penyakit.

Dilihat dari bentuk *Sanggah Cukcuk* yang segitiga dapat diinterpretasikan sebagai kekuatan *sekala* yang berada di alam bawah. Lingkaran, segi empat dan segitiga adalah melambangkan aspek *niskala*, *niskala-sekala* dan *sekala*²⁹⁶. Hal

tersebut representatif dari teologis *Śaiwa Siddhānta* yang mana *niskala* adalah karakteristik dari Tuhan *Paramasiwatattwa* disimbolkan lingkaran (*windu*), *niskala-sekala* mewakili karakteristik *Sadasiwa* dan disimbolkan sebagai segi empat (*arda candra*), dan *sekala* disimbolkan adalah karakteristik aspek *Siwatma* yang disimbolkan dengan *angka telu*. Perjumpaan ketiga simbol tersebut mewakili *Sabda Ongkara*. Merujuk atas hal tersebut, jelas bahwa bentuk segitiga dalam *Sanggah Cukcuk* merupakan simbolisasi dari kekuatan *Siwatma* sebagai *Bhaṭāra Śiwa* yang secara sepenuhnya terkena pengaruh *maya*. Kemudian *maya* tiada lain adalah *sakti* dari *Bhaṭāra Śiwa*, dan *sakti* sendiri merupakan *Hyang Durga* sebagai pemberi anugrah. Jadi *Sanggah Cukcuk* yang sering ditempatkan dalam kalangan *mandala* tiada lain adalah sarana untuk *mesthanakan Hyang Bhaṭāri Durga* agar pementasan dapat berjalan dengan lancar. Jadi keberadaan *Sanggah Cukcuk* dikalangan *mandala* pementasan bukanlah sekadar hiasan atau properti, tetapi ada makna simbolik yang sakral di dalamnya. Lebih jelasnya pada gambar 26.

Setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Gede Kesiman, peranti *Sanggah Cucuk* ditempatkan di depan *Tingga* sebagai simbolisasi dari pemujaan *Dewi Durga*. Hal tersebut dijelaskan Nyoman Geguh praktisi *Calonarang* sebagai berikut:

“Kami di Sanggar Gita Bandana Praja mementaskan pertunjukan *Calonarang* adalah untuk *nyomnya* sekaligus menghibur dan sering dijadikan pelengkap upacara. Seperti pementasan kami di Pura Dalem Gede Kesiman, *Sanggah Cucuk* harus ada dan ditempatkan di depan *Tingga*. *Sanggah Cucuk* tersebut bukan hanya pajangan, tetapi harus lengkap diberikan *tuak-sajeng* pada *sujung, banten atanding* dan segala perlengkapannya. Kemudian pada saat *penyamblehan* berlangsung kami gunakan

Sanggah Cucuk sebagai pengantar persembahan kepada *Hyang Bhaṭāri* agar memberikan spirit dan anugrah.”

Berdasarkan atas uraian tersebut, menjadi sangat penting peranti *Sanggah Cucuk* yang ditempatkan dalam *mandala* arena yang dapat diinterpretasikan sebagai sebuah satu kesatuan simulaktra tanda dan penanda dari *yantra* yang diyakini mengandung kekuatan magis. Menurut teori semiotika, *yantra* arena yang di dalamnya ada *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* dapat dilihat sebagai sebuah tanda yang di dalamnya mengandung aspek penanda dan petanda. Penanda (*signifier*) adalah bunyi yang bermakna atau “coretan bermakna”. Jadi penanda adalah aspek material bahasa; apa yang dikatakan atau didengar dan apa yang ditulis dan dibaca. Petanda (*signified*) adalah gambaran mental, pikiran atau konsep. Jadi, petanda adalah aspek dari bahasa²⁹⁷. Berdasarkan atas terma-terma teoretis tersebut, *mandala* arena yang di dalamnya ditempatkan *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* merupakan penanda pementasan *Calonarang* yang dapat memunculkan kesan magis dalam ruang mental sebagai perwujudan dari *Hyang Bhaṭāri Durga/Bhagawati*.

Selain *Sanggah Cucuk* dan *Punyan Gedang*, di *myantra* pada *mandala* arena pentas juga ditempatkan pohon beringin. Biasanya ada pada *tingga* sehingga semakin terkesan menyeramkan. Pohon beringin (*punya bingin*) tersebut memiliki makna yang hampir sama juga dengan *Punyan Gedang*, yakni pohon yang disukai oleh makhluk atau orang yang belajar *ngeleak* atau penekun *Avidya Tantra*. Pohon beringin selalu diidentikan dengan mitos *Banaspati Raja* sebagai penguasa pohon-pohon besar, seperti *Pule*, *Kepuh Rangdu*, *Bingin* dan pohon besar lainnya²⁹⁸. Kemudian mitos tersebut diwacanakan dalam lingkungan sosial masyarakat Bali yang notabene menyukai perihai yang gaib, sehingga dalam pementasan dramatari *Calonarang* pohon beringin merupakan

penanda yang mengandung coretan makna dari seseorang ketika merespon sesuatu dan dalam hal ini adalah merespon kesan magis yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Berkenaan dengan hal tersebut, *yantra* yang ada pada *mandala* atau arena pementasan dramatari *Calonarang* merupakan ruang sakral yang di dalamnya ada penanda dan petanda yang terwujud ke dalam beberapa peranti yang penting dan sakral. Peranti tersebut diyakini mengandung kekuatan sakral-magis sebagai formulasi mistik yang menjadi hal penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Memang kelihatan sangat sederhana, tetapi penempatan *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* dalam pementasan merupakan penanda bahwa pementasan tersebut dapat dinyatakan sebagai pementasan dramatari *Calonarang*.

Selain *Punyan Gedang Renteng*, *Sanggah Cucuk* dan *Tingga*, dalam arena juga terdapat juga *banten sesajen* yang tiada lain adalah *yantra* atau simbol sakral yang digunakan sebagai media menghubungkan diri dengan Tuhan. *Banten sesajen* yang sering ada di kalangan pentas disebut *banten kalangan* yang terdiri dari *santun asiki*, *sesari 1700 jinah bolong* (uang kepeng), *mebe ayam wiring kumatandang*, *masampian andong bang*, *penyeneng andong siki*. Malih *tumpeng adanan mebe ayam putih*, *raka sarwa galahan*, *suci asoroh*, *daksina asiki*, *maberas acatu*, *sesari 225 jinah bolong*. Adapun *banten* dalam agama Hindu dipandang sebagai simbol sakral, dan simbol kemahakusaan *Ida Sang Hyang Widhi*, seperti dalam petikan teks *Yajña Prakerti* berikut:

*Sahananĭng bebanten pinaka raganta tuwi, pinaka warna
rupāning Ida Bhatāra, pinaka aṇḍha būwana. Sekare
pinaka kasucian katulusan kayunta mayadnya, reringgitan
tatuwasan pīnaka kalanggēngan kayunta mayadnya.
Raka-raka pīnaka widyādhara widyādhari.*

Terjemahan:

Semua banten lambang diri (manusia), lambang Kemahakuasaan Tuhan, lambang alam semesta. Bunga-bunga lambang kesucian dan ketulusan melakukan yajña. Reringgitan dan tatuwasan (ukir-ukiran pada Banten) lambang kesungguhan pikiran melakukan yajña. Raka-raka (buah dan berbagai jajan perlengkapan banten) lambang para ilmuwan-ilmuwan sorga (Wiana, 2008:97).

Merujuk petikan *lontar* tersebut jelas dapat dinyatakan bahwa sarana *upakara* adalah *Yantra* atau simbol suci yang berhubungan dengan perwujudan Tuhan beserta dengan kemahakuasaan Beliau. Bunga pada *banten* simbol kesucian, reringitan atau *tetuwasan* lambang kesungguhan pikiran. Jadi *banten* dalah simbol perwujudan Beliau, dan dalam pementasan *Calonarang*, *banten* yang digunakan pun tergolong *banten* dengan muatan *Tantra* yang khas terutama pada *segehan mañca warna* sebagai simbol dari *Dewi Durga* yang berada di tengah penguasa Bhuta Mancawarna. Adapun *banten* tersebut dapat dilihat pada gambar 26.

Banten *Kalangan* dan *Kawas pengundangan* merupakan sarana *banten* yang penting digunakan dalam pementasan *Calonarang*. Selain itu, *Banten Penyambleh* juga merupakan saran *banten* yang penting digunakan pada akhir pementasan ketika *Ratu Ayu (Rangda)* dan *Barong* serta *pepatih* Beliau *mesolah*. Kemudian *Banten Penyambleh* ini difungsikan untuk *nyomya Bhuta-Bhuti* ketika *Barong* dan *Rangda* sebagai simbol *Śiwa-Śakti* mengalami perjumpaan. *Banten Penyambleh* menggunakan sarana *upakara Kucit Butuan* sebagai simbolisasi dari Kemarahan *Dewi Durga* terhadap Raksasa *Mahesasura*, dan dipotongnya kepalanya kemudian darah mengucur deras dan ditebar di kuburan sehingga bumi yang terguncang menjadi stabil²⁹⁹. Dalam teks *Anda Bhuwana* ditemukan versi berbeda, bahwa ketika *Bhaṭāra Gana* menenung *Dewi Uma*, sang *Dewi*

marah dan membakar tenung *Bhaṭāra Gana*. *Bhaṭāra Guru* menjadi murka dan mengutuk *Dewi Uma* turun ke bumi dan tinggal di kuburan menjadi *Dewi Durga*. Setelah menjadi penguasa kuburan, Beliau memiliki pengikut 108 *Bhuta-Bhuti*, dan bertugas menyebar penyakit, bencana dan penghancur sifatnya, terutama yang orang yang tidak berbhakti kepada *Bhaṭāra Guru*. Kemudian agar terhindar dari segala macam penyakit dan bencana, maka dianjurkan untuk membuat upacara *Bhuta Yajña*, dan *Banten Peyambleh* termasuk upacara *Bhuta Yajña*. Jadi, *Banten Peyambleh* berfungsi untuk *nyomnya* 108 *Bhuta-Bhuti* yang datang bersama dengan *Bhaṭāri Durga* ketika *Ratu Ayu (Rangda)* *napak siti* atau menginjakan kaki beliau kepada bumi.

Selain *Yantra* dalam bentuknya sebagaimana dijelaskan di atas, makna *Yantra* lainnya yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah jenis *Yantra Bhu Pristha Yantra*, yang menurut Hooykaas (2002), yakni *Yantra* yang dibuat secara timbul atau dipahat pada suatu bahan tertentu dan *Yantra* yang hanya ditulis pada selembar kertas atau kain. Jenis *Bhu Pristha Yantra* tersebut terdapat pada *kekereb Rangda* dan *Sisya* yang merupakan ornament *Rerajahan* yang dibuat pada kain *kasa* dengan tinta warna hitam. *Rerajahan* pada hakekatnya merupakan wujud dari *Yantra*, dan sering digunakan dalam pelaksanaan *upakara Pañca yadnya*, sarana pengobatan, ilmu *penengen* dan ilmu *pengiwa*³⁰⁰. Antara *rerajahan* dan *Yantra* serta *mantram* memiliki suatu keterpaduan yang sangat erat dan saling mendukung di dalam membangkitkan kekuatan magis sesuai dengan kepercayaan dan keyakinan masyarakat Bali. Lebih jauh dijelaskan bahwa *rerajahan* berasal dari kata *rajaḥ*, yakni bahasa Sanskerta *netrum* yang artinya perkakas magis atau *jimāt*³⁰¹. Selanjutnya dalam perkembangannya, *rajaḥ* berkembang menjadi “*raja-an, rajaḥ-rajaḥ*” yang artinya berbagai macam *jimāt*. Pun demikian pementasan *Calonarang*

di Kota Denpasar, *Rerajahan Kereb* sering ditemukan pada sosok *Rangda*, *Śisya* dan terkadang *Matah Gede* juga menggunakan *Rerajahan* pada kain *kampuh*. *Rerajahan* tersebut tentunya difungsikan sebagai sarana untuk perlindungan, dan jimat untuk menolak segala macam wabah penyakit. Sejalan dengan itu, *rajah* atau *rerajahan* dalam bahasa Jawa Kuno/Kawi berarti retak tangan (tulisan tangan), ajimat berupa tulisan, keinginan hati atau hawa nafsu³⁰². Kemudian kata *rajah* dalam bahasa Indonesia berarti suratan (gambaran, tanda-tanda) yang dipakai sebagai azimat (untuk menolak penyakit).

Rerajahan Kereb Rangda pada umumnya berisi *Rajah* atau gambar sosok *Durga Murthi*, yakni *Dewi Durga* yang sudah *memurthi* atau berubah rupa menjadi sosok menyeramkan. Kemudian pada *kekereb* juga terdapat aksara *Modre*. Kaler (tt : iv) menjelaskan bahwa aksara yang termasuk ke dalam *modre* adalah bagian dari aksara *kediatmikan* seperti : japa, mantra, perlambang (simbol) dalam keagamaan, upacara dan yang berhubungan dengan dunia kegaiban, doa-doa dan pengobatan, sehingga bijaksana sebagai aksara aksara suci dan sekaligus sering menjadi pembentuk *modre*. Aksara *Modre* yang umum dirajah pada *kekereb* adalah *Dasaksara*, *Dasabayu*, *Dasaguna*, *Dwiaksara* dan *Ongkara Ngadeg*, *Sungsang*, *Merta*, *Adumuka* dan lainnya. *Rajah* dalam *kekereb* tersebut diyakini sebagai simbol kekuatan dewata yang gaib, dan *Modre* yang dibuat dalam *rajah* selain untuk perlindungan, digunakan pula sebagai sarana pengobatan (*tamba* kuratif) atau pencegahan (pekakas, tumbal, preventif) penyakit atau marabahaya. Bentuk *rerajahan* yang biasa dipakai oleh *Balian Usada* di Bali dengan berbagai bentuk gambar dan tulisan magis³⁰³.

Rajah kekereb yang difungsikan sebagai pengobatan sering diperlihatkan oleh citra *Rangda* ketika beliau *mesolah*. Bahkan ada kejadian unik, ketika *Rangda mesolah kereb* dikibaskan

kearah orang yang sedang sakit, dan seketika mengalami kesembuhan³⁰⁴. Makna teologis *Rerajahan Aksara*, baik pada *raja kereb Rangda*, *Sisya* dan *Matah Gede* mengandung makna yang dalam berkaitan dengan makna *guna* dan *Śakti Bhaṭāra* sebagai sumber kegaiban. Dalam teks *tattwa* Hindu di Bali yang bercorak *Sivait* menyebutkan bahwa *Bhaṭāra* adalah sebagai yang maha gaib dan dariNya semua ini muncul dan kembali, seperti dalam petikan teks *Bhuwanakosa* II.16 sebagai berikut:

*Bhaṭāra Śiwa sira wyapaka, sira suksema tar keneng
angen-angen, kadyangga ning akasa, tan kgrhitade ning
manah mwang indriya.*

Terjemahan:

Bhaṭāra Śiwa meresapi segala, Ia gaib tak dapat dipikirkan, Ia seperti angkasa, tak terjangkau oleh pikiran dan indriya (Sura, 2005:31)

Teks *Bhuwanakosa* tersebut menunjukkan bahwa *Bhaṭāra Śiwa* adalah gaib dan tidak dapat dipikirkan. Atas kegaiban Beliau, *Bhaṭāra* berkenan dibuatkan simbol-simbol suci agar manusia dapat berhubungan dengan Beliau yang maha gaib. Membuatkan simbol pada *Bhaṭāra Śiwa* bukanlah “menyekutukan Tuhan” sebagaimana pandangan umat non Hindu selama ini. Pembuatan simbol-simbol suci dipandang penting sebagai media pemujaan Tuhan yang *nirgunam* (*transcendental*), dan dalam memuja dibuatkanlah simbol suci atau *Yantra* yang diyakini memiliki kekuatan spiritual.

Gagasan bahwa *Yantra* terdiri dari beragam gambar dan tulisan, maka *mantra* dan *tantra* secara internal berhubungan karena keduanya diekspresikan dengan media *yantra*. Berbagai *Yantra* yang berbeda berhubungan dengan *Dewa-Dewi* tertentu yang dikombinasikan dengan berbagai *mantra mode* yang berbeda-beda. Lima elemen utama yaitu Tanah, Air, Api, Udara, dan Angkasa berhubungan dengan *Yantra*, dan dengan

melakukan puja atau doa khusus maka seseorang bisa mengendalikan elemen ini untuk kepentingannya. Menurut sastra Hindu, *Yantra* adalah pengetahuan yang bisa digunakan dalam mengendalikan lima elemen alam dan dengan mengulang-ulang mantra. Kemudian pada tahap lanjutannya *Tantra* identik dengan konsentrasi pada kekuatan internal yang menjadi saluran energi utama yang dinamakan *susumna*. Pusatnya ada di 'Meru' sehingga para praktis *Tantra* senantiasa memvisualisasikan dirinya sebagai pusat dari perputaran seluruh dunia³⁰⁵.

Adapun makna menuliskan huruf-huruf suci pada sarana upacara keagamaan, seperti pada kain *kasa* dimaksudkan untuk menghadirkan dewata di tempat tersebut, sehingga tempat tersebut menjadi suci atau bila dikaitkan dengan tubuh manusia, maka tubuh akan segera menjadi suci. *Rerejahan Kekereb Rangda* dalam pementasan *Calonarang* juga bertujuan untuk menghadirkan kekuatan *Dewi Durga* sebagai yang maha gaib dalam dunia pementasan sehingga pementasan dapat memunculkan *Taksu Calonarang* sebagai penguat *sekalaniskala*. Adapun salah satu *Rerajahan Kereb* yang sering digunakan dalam pementasan, seperti pada gambar 28.

Mantra

Selain *Mandala* dan *Yantra*, pementasan dramatari *Calonarang* membawa pula implikasi pada *Mantra*. Sebab dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*, *mantra* selalu diucapkan, baik dalam menghaturkan ritual persembahan maupun dalam lakon pentas *Calonarang*. *Mantra* merupakan unsur terpenting dalam *Tantrisme*, dan di dalam mantra terkandung vibrasi magis yang dapat digunakan dalam berbagai hal. Dalam pementasan *Calonarang*, *mantra* diucapkan adalah semata-mata agar pelaku seni sakral mendapatkan keselamatan

dalam mereka *ngayah* menarik dramatari *Calonarang*. Kemudian, *mantra* adalah sebuah pola gabungan kata-kata suci yang diidentikkan dengan *Dewa* dan *Dewi* tertentu³⁰⁶. Mantra-mantra yang ada sekarang adalah warisan dari para orang suci.

Kemudian pada uraian selanjutnya dijelaskan pula bahwa *Sadhana Tantra* atau berbagai ritual, diucapkan secara berulang-ulang dalam berbagai kombinasi dan konteks, yang kemudian membuat pola vibrasi tertentu. Jika menghendaki *mantra* memiliki efek yang bagus, maka harus diucapkan dengan baik dan benar. Selain disebutkan dalam Purana dan Sastra suci lainnya jelas menyebutkan bahwa *mantra* adalah satu-satunya jalan untuk keinginan dapat terpenuhi, namun demikian *mantra* hendaknya diyakini dan diucapkan sesuai dengan aturan, maka segala keinginan akan terpenuhi³⁰⁷. Berdasarkan atas deskripsi tersebut, *mantra* merupakan *sadhana* yang sangat penting hendaknya dilakukan bagi penganut *Tantrisme*, dan tidak saja penganut *Tantrisme*; umat Hindu selalu menggunakan *mantra* sebagai medium dalam menghubungkan diri dengan Tuhan. Kemudian, *mantra* seolah-olah menjadi sebuah alat bagi pikiran untuk membuka pintu gaib, dan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *mantra* seolah-olah menjadi sebuah hal yang sangat penting dilakukan untuk memohon kekuatan gaib agar pementasan berjalan dengan baik. Jero Mangku Sukarta menjelaskan sebagai berikut:

“*Mantra punika* adalah ucapan *tenget* atau magis yang diyakini dapat menghubungkan diri dengan *niskala* dan mengandung kekuatan dahsyat. Tetapi, *mantra* harus diyakini dan diucapkan dengan sungguh-sungguh dan fokus sehingga *mantra* akan berguna. Bagi para praktisi *Calonarang*, *mantra* penting diucapkan agar pementasan dapat berjalan dengan baik. Contoh, *mantra* ketika menghaturkan *banten kalangan*, *kawas pengundangan*, *penyambleh* dan *mantra pengundang bhuta* dan tentunya adalah *mantra* yang ditujukan kepada *Bhaṭāra Durga*.”

Merujuk uraian informan tersebut, *mantra* menjadi sarana magis yang penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur peneliti atas beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta yang paling sering mementaskan dramatari *Calonarang* setiap *wali* atau *piodalan*, *mantra* sangat sering diucapkan ketika ada prosesi awal pentas dan pada saat *penyamblehan*. Kemudian yang menarik adalah, sosok *Rangda* pada saat pementasan berlangsung selalu merafalkan *mantra* yang diyakini mengandung kekuatan magis. Bahkan sebelum penari *Rangda* menari *mantra* diucapkan sebagai berikut:

“Ong Śiwa Sudhamam, Ati Sudhamam, Sarira Sudhamam, Mala hilang ya namah. Kemudian *mantra* mengambil lidah *Rangda* Ong Ang Bhaṭāri Durga maha Śakti, suksema ya namah swaha. *Mantra* Masegeh adalah Ih nini *Calonarang*, idepku Bhaṭāri Durga ngaweh ri kita, ika tadah segeh lelabaan. Wus mukti lelabaan raksanen awak sariranku sang panyongsong, Ong Ang Ah Bhutakala Bhucari ya namah swaha”

Menyimak *mantram* tersebut, sesungguhnya merefleksikan sebuah konsep *sadhana tantra* di mana *mantra* diucapkan oleh pemuja agar yang dipuja berkenan memberikan anugerah berupa perlindungan. Terlebih pementasan dramatari *Calonarang* identik dengan hal-hal yang magis. Praktisi *Rangda* dan *Calonarang* pada umumnya memiliki keyakinan bahwa dengan mengucapkan *mantra* mereka akan terlindung dari serangan gaib yang kemungkinan dilakukan oleh orang-orang yang menganut aliran kiri atau jalur jalan kiri yang disebut dengan *Ugig*. Bagi *panyongsong* atau penari *Rangda*, *mantra* bukan hanya sekadar ucapan biasa, tetapi diagram kata mistik yang ada kekuatan gaib di dalamnya. Susunan *mantra* dan aksara *Om* sebagai A-U-M *Om-Ongkara Pranawa* merupakan

seru sekalian alam energi kosmos dalam *semadiyoga* (*samadi bhaṭāra*) merupakan gema suara *alambana* yang dapat membuka pintu kegaiban *Bettara* dalam gelombang bunyi³⁰⁸. *Om* atau *Ong* adalah bunyi *Brahman*, dan gelombangnya menyatu dan lenyap dalam *Brahmanistha* sehingga dapat menghidupkan *dharma cakra* dalam diri, yakni penguatan *sekala mistik* dengan *Vijaya*, yakni *vija vayu*, *tattwa cakra anahata*. Jadi, melalui pengucapan *mantra* dengan fokus, intonasi tepat, *chanda* yang benar hingga keyakinan penuh maka akan dapat membuka kekuatan *Brahmanistha*, yakni kekuatan gaib dari Tuhan.

Pengucapan *mantra mistik* dalam pementasan dramatari *Calonarang* ternyata membawa implikasi yang positif bagi keseimbangan kosmos. Khususnya bagi penari *Rangda* dan *Calonarang* mengucapkan *mantra* setiap pementasan secara tidak langsung dapat melakukan *sadhana tantra* sehingga mendekatkan diri dengan Tuhan. Baik disadari atau tidak, *mantra* yang telah diucapkan telah dibuktikan memiliki kegaiban, sebab selama pementasan berlangsung mereka selalu dilindungi dari apapun secara *sekala* dan *niskala*.

Mudra

Selain *Mandala*, *Yantra* dan *Mantra*, dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersirat juga makna *Mudra* yang ada dalam gerakan-gerakan tangan penari yang berimplikasi pada keindahan pementasan melalui gerakan-gerakan *magis*. *Mudra* atau *petanganan* pada umumnya adalah praktek ritus yang dilakukan oleh *sulinggih* di Bali. Praktek *Mudra* dalam ritus merupakan gerakan-gerakan tangan *magis*, dimana *mantram*, atau kata-kata tidak diucapkan oleh pendeta³⁰⁹. Dibalik keheningan, gerakan *petanganan* dilakukan pendeta dengan keterfokusan dan hal yang demikian dapat dikatakan sebagai

dimensi lain dari *mantram* yang umum diucapkan. Masyarakat Hindu di Bali dan di Kota Denpasar khususnya sangat lazim melihat *sulinggih* menggerak-gerakan tangan dengan lebut dan cepat serta fasih. Gerakan tersebut disebut *patanganan* dan *Mudra* sangat jarang diketahui.

Dalam praktik *Tantra*, pemujaan kepada *Śakti* dilakukan dengan cara *Pañca makara Puja*, yakni lima cara untuk menghubungkan diri dengan aspek *Śakti*. *Pañca makara* dilakukan oleh penganut *Tantra*, yakni lima cara esoterik pemujaan untuk *sadhaka* melakukan sebuah perjumpaan dengan energi *Śakti* dan ekstasi rohani³¹⁰. Adapun *Pañca makara Puja* tersebut adalah: *mada* (minum minuman keras), *mamsa* (memakan daging), *matsya* (memakan ikan), *maithuna* (berhubungan seks), dan *mudra* (sikap/postur tangan). Meminjam uraian Bejones (2013), bagi mereka penganut *Tantra Kiri* (*Avidya Tantra*) mereka akan melakukan *Pañca makara* secara harfiah. Artinya *Pañca makara* dilakukan dengan cara-cara sebagaimana adanya, seperti *mada* maka *sadhaka* akan meminum minuman sebanyak-banyaknya sampai titik jenuh, pun demikian yang lainnya. Sebab dalam *sadhana* mereka, harus sampai pada puncak kejenuhan sehingga sampailah pada sebuah fase kontemplatif yang mendalam sebab keinginan sudah terpuaskan.

Berbeda dengan penganut *Tantra* yang beraliran kanan (*Vidya Tantra*), maka *Pañca makara Puja* dipraktikkan dengan cara-cara lebih ke dalam diri. Internalisasi *Pañca makara* dilakukan dengan tujuan mengendalikan segala indria-indria, sehingga dapat bersatu dengan nikmat *Śaktipat*. *Pañca makara* bagi penganut *Vidyatantra* dilakukan dengan cara berikut³¹¹: *Mada* artinya meminum air pengetahuan sebanyak-banyaknya hingga puas mendapatkan pengetahuan rohani, *Matsya* menyelam sampai kedasar pengetahuan rohani selayaknya ikan

pada samudra luas, *Mamsa* artinya melakukan kendali atas sifat-sifat hewani dalam diri, *Maithuna* adalah ekstasi rohani Yoga yang didapatkan dengan cara menyatukan *Kundalini Śakti* dengan *Śiwa* di *Sahasra Cakra*, dan penyatuan itu melebihi nikmat hubungan seksual. Terakhir adalah *Mudra* yakni sikap tangan atau gerakan-gerakan tangan dengan postur khusus yang mengandung kekuatan magis.

Bertolak atas deskripsi tersebut, ada sebuah paralelisme (kesejajaran) antara *Mudra* dalam praktek *Tantra* dengan gerakan tangan pada penari (Penari dramatari *Calonarang*). Sebab ada beberapa gerakan atau postur tangan penari menunjukkan bentuk-bentuk *Mudra*. Bahkan hampir sama dengan gerakan *Mudra Sulinggih* yang disebut dengan *Sodasa Mudra*. Uraian lain tentang *Mudra* menjelaskan bahwa *Mudra Wignana* adalah ilmu pengetahuan tentang *Mudra*³¹². Ilmu tersebut adalah berkenaan dengan rahasia tubuh manusia yang sangat luar biasa hebatnya. Kekuatan tersebut sangat jarang diketahui, bahkan para pelaku seni tari pun tidak banyak mengetahui rahasia dari gerakan tangan (*Mudra*). Menurut penelitian praktisi *Tantra*, berbagai jenis gelombang elektrik dalam tubuh mengalir ke jari-jari. Menggerakkan jari-jari dengan postur *Mudra* akan membangunkan sel-sel syaraf kecil yang tertidur sehingga kesehatan menjadi prima. Dalam *Tantra Sastra*, dijelaskan bagaimana *Mudra* bekerja. Pada saat menggerakkan posisi tangan (*Mudra*) energi *Śakti* bergerak ke ujung jari, dan dari ujung jari mengeluarkan vibrasi yang kuat sehingga dapat menyalurkan kekuatan suci atau energi *Śaktipat*.

Mudra merupakan ilmu pengetahuan Yoga, membangunkan energi kosmis untuk membersihkan tubuh, pikiran, dan jiwa. *Mudra* secara tidak langsung dapat dijadikan media penyembuhan, baik sakit fisik dan mental. Seluruh alam dibentuk oleh lima unsur, yakni *Perthiwi*, *Jala*, *Agni*, *Wayu*, dan

Akasa. Sesungguhnya seluruh jari tangan berhubungan dengan lima elemen tersebut, dan elemen tersebut secara gaib dapat menyembuhkan karena *Mudra* dapat membangkitkan energi *Atom* dalam tubuh. Adapun lima elemen yang terdapat dalam masing-masing jari-jari yaitu³¹³:

- 1) Ibu Jari mewakili unsur *akhasa* atau angkasa,
- 2) Jari Telunjuk mewakili unsur *wayu* atau udara,
- 3) Jari Tengah mewakili unsur *agni*,
- 4) Jari Manis mewakili unsur *perthiwi/bhumi*,
- 5) Jari Kelingking mewakili unsur *jala*, *waruna* atau air.

Elemen tersebut akan bekerja dengan baik, jika masing-masing elemen tersebut bersatu, dan dalam *Mudra* meyatukan unsur tersebut dengan cara mengkaitkan jari satu dengan jari lainnya. Gerakan tangan, jari, kepala, mata dan anggota tubuh lainnya dapat menggerakkan drama tanpa kata, mengekspresikan pengalaman manusia sehari-hari, serta kehidupan para *Dewa* dan semesta. Terlebih gerakan postur jari dalam tarian, khususnya dramatri *Calonarang* memiliki makna yang paralel dengan makna *Mudra* sebagai media membangun energi alam agar *Bhuwana Alit* dan *Bhuwana Agung* dapat tersucikan. Merujuk atas deskripsi tersebut, gerakan tangan penari *Calonarang* sesungguhnya adalah menunjukkan postur *Mudra* menyatukan kelima elemen tersebut sehingga dapat menyeimbangkan *Sekala* dan *Niskala* agar harmoni. Dengan demikian, adapun gerakan postur jari/*Mudra* dan maknanya adalah sebagai berikut:

Posisi Jari *Ngaruji* atau *Abhaya Mudra*

Dalam pementasan dramatri *Calonarang*, postur jari penari sering menunjukan posisi jari *ngaruji*. Postur jari *ngaruji*

sama dengan postur jari dalam *Mudra* yang disebut *Abhaya Mudra*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* Tokoh *Matah Gede* dan *Rangda* sering menunjukkan postur *mudra Ngeruji* yang sama bentuknya dengan *Abhayamudra*. Sebagaimana dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Sumerta, tokoh *Matah Gede* akan mengucapkan *ucap-ucap* dari dalam *rangki/langse* kemudian keluar dengan *ngebat jari* atau *Ngeruji* sambil mengucapkan *ucap-ucap paringkesan dasaksara*, seperti berikut:

“*Ih, Dasaksara Sang, Bang, Tang, Ang, Ing, Nang, Mang, Sing, Wang, Yang umanjing maring sariranta. Nunggalang dasaksara menadi pancaksara, pancaksara mulihnua menadi triaksara Ang, Ung, Mang. Triyaksara menunggal menadi dwiaksara Ang melawan Ah. Dwiaksara manunggal menadi Ongkara ngadeg menadi sungsang metu geni ngurub angabar-angabar. Hyang Bhaṭāri ring tuntungin Ampru Hyang Iswara metu saking tuntungin lidah menadi Hyang Śiwa Ludra metu geni. Ang...Ah...Ah..*” (wawancara: Nyoman Geguh, 10 Desember 2016).

Ucap-ucap tersebut diucapkan *Matah Gede* sembari *Ngeruji* dan menari dengan indahnya diklankan *mandala*. Beberapa gerakan dari *Matah Gede* menunjukkan sikap *Ngeruji* atau *Mudra*. Tidak saja *Matah Gede*, *Rangda* juga menunjukkan hal yang sama, yakni gerakannya lebih dominan *Ngeruji*, seperti pada gambar 29.

Menyimak gambar 29 tersebut menunjukkan *Rangda* memperlihatkan posisi *ngebat jari* atau *ngeruji* dengan telapak tangan dihadapkan kepada penonton, dan *kekereb* diikatkan pada jari sebagai simbolisasi perlindungan. Sebagaimana *Abhaya Mudra* memiliki makna yang dalam, yakni perlindungan dan kebanyakan dari postur tangan *Dewa-Dewi* Hindu dalam posisi *Abhaya Mudra* sebagai yang memberikan perlindungan. Termasuk juga penggambaran tangan *Dewi Durga* selalu

menunjukkan postur jari yang demikian. Bahkan dalam *Tantra Sastra* posisi jari tangan yang demikian dapat dimaknai “kamu jangan takut Tuhan selalu bersamamu”³¹⁴. *Ngaruji*, yakni posisi jari dalam seni tari dimana semua jari *kebat*, dan ini sering ditunjukkan oleh penari *Calonarang* sebagai simbol bahwa *Dewi Durga* dapat memberikan perlindungan, dan menghindarkan diri dari segala rintangan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016)

Posisi Jari Nyigit/Nyitsit atau Jñana Mudra

Posisi jari *nyigit* sering ditunjukkan oleh penari *Calonarang*, dan khususnya pada tokoh *Matah Gede*. Tokoh *Matah Gede* sering sekali memperlihatkan postur jari *Nyigit*. Postur *Nyigit*, yakni ujung jari disatukan dengan ibu jari, sehingga postur jari tersebut menunjukkan *Jñana Mudra*. Dalam *Tantra Sastra*, khususnya *Mudra* posisi jari *Ngeruji* sama dengan postur jari *Jñana Mudra*. *Mudra* ini sangat penting dan *Dewa-Dewa* Hindu sering memperlihatkan posisi jari dengan posisi *Jñana Mudra*. *Mudra* ini adalah simbol dari kebijaksanaan, dan pertemuan ibu jari dengan jari telunjuk merupakan lambang penyatuan antara *Paramatma* sebagai kesadaran kosmis yang berada di Ibu Jari. Sedangkan di Jari Telunjuk simbol dari energi *Jiwatman* (kesadaran manusia). Bila kedua energi tersebut bertemu maka muncullah kesadaran dalam diri. Posisi jari *nyigit* yang sering diperlihatkan dalam tarian *Calonarang* sebagai penanda bahwa untuk mencapai kesucian seseorang terlebih dahulu harus menyadari kesejatan diri, dan menunduk pada kesadaran tertinggi (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016). Sebagaimana posisi *Nyigit* dapat dilihat pada gambar 30.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali, penari *Matah Gede* sesekali memperlihatkan postur *Mudra*

sebagaimana postur *Jnana Murga* sebagai simbolisasi dari pengetahuan. *Matah Gede* memperlihatkan postur jari yang demikian sesungguhnya adalah semion tanda dan penanda bahwa *Matah Gede* adalah tokoh yang berilmu dan memiliki pengetahuan yang tinggi. Hal tersebut selain memunculkan keindahan, tetapi *Mudra* mistik yang magis sehingga pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan yang berbeda dari pementasan dramatari lainnya. *Calonarang* justru memberikan kesan bahwa *Mudra* adalah aspek *Tantra* yang berhubungan dengan kelepasan atau *moksa*.

Posisi Jari Ngawawa atau Śiwa Lingga Mudra

Posisi jari *Ngawawa* sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang* dan penari lainnya. Khususnya dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar dan khususnya di Desa Kesiman ada beberapa penari yang memperlihatkan postur jari *Ngawawa* yang mirip dengan *Śiwa Lingga Mudra*. Biasanya penari *Calonarang* yang paling dominan mempergunakan postur tersebut adalah sosok penari *Liku* dan *Condong* ketika akan menghadap junjungannya. Dalam konteks tarian, postur *Ngawawa* adalah simbolisasi dari sikap hormat dan rendah diri untuk memuliakan junjungannya. Kemudian dalam konteks ini, postur tersebut dapat dimaknai sebagai sikap kepasrahan diri kepada *Linggih Ida Bhaṭāra Śiwa* sebagai *Lingga Śiwa*.

Posisi jari *Ngawawa* dalam tarian memiliki kesamaan bentuk dan posisi jari dalam *Mudra* yang disebut dengan *Śiwa Lingga Mudra*. *Śiwa Lingga Mudra* sangat penting dalam *Tantra Sastra*, dan sering digunakan untuk penyembuhan melalui tubuh, bukan obat. *Mudra* ini dapat mengubah gerak energi, melebur hambatan, dan hal negatif serta membangun kekuatan kehidupan yang positif. Penari *Calonarang* sering memperlihatkan posisi yang demikian sebagai simbol

penetralisasi kekuatan negatif menuju pada keseimbangan. Sikap jari penari *Ngawawa* dapat terlihat pada gambar 31.

Postur *Ngawawa* tersebut terlihat jelas pada gambar 31 tersebut, dengan telapak tangan kiri berada di bawah tangan kanan yang dikepalkan. Mirip *Śiwa Linggam* dan atas bentuk yang demikian, maka postur jari tersebut lebih mirip dengan *Śiwa Lingga Mudra* yakni *mudra* yang sangat penting dalam *Tantra* mewakili kekuatan dari *Hyang Śiwa* sebagai pencipta, pemelihara dan pelebur segalanya di bumi³¹⁵. Dalam pementasan dramatari *Clonarang* postur yang demikian menunjukkan kerendahan hati *Condong* menghadap *Matah Gede* yang dimuliakan dan dihormati sebagai junjungannya. Adapun dalam konsep *Mudra*, *Śiwa Lingga Mudra* mengandung daya magis dan kekuatan yang kekal sebagai junjungan *sadhaka* yang sepatutnya di muliakan dengan segala kekutan yang dimilikinya.

Posisi Jari Nyumput atau Samanahuti Mudra

Posisi jari *nyumput* kadangkalanya diperlihatkan oleh penari *Calonarang*. Posisi jari yang demikian sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang*, yakni beberapa tokoh yang menari menggunakan sikap jari yang demikian. Postur jari *Nyumput* adalah semua jari disatukan pada saat pementasan berlangsung, dan jemari menyerupai jumputan ketika jemari mengambil sesuatu. Postur jemari yang demikian, dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta sering diperlihatkan oleh sosok *Pandung* sebelum ia akan menghunus sebilah keris untuk menantang *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. *Pandung* sebagaimana disebutkan sebelumnya adalah salah satu tokoh yang penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Biasanya pada saat menari dan akan menantang *Matah Gede*

dalam pertempuran, maka postur jari *Nyumput* selalu dimunculkan. Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jari yang demikian disebut dengan *Samanahuti Mudra* yakni semua ujung jari-jari bertemu, dan *Mudra* ini simbol dari kesejahteraan serta kesehatan. Makna tersebut dilekatkan pada *Mudra* ini karena dalam *Tantra* posisi tangan yang demikian membantu asimilasi dalam tubuh sehingga kesehatan menjadi prima. Kesehatan merupakan lambang dari kesejahteraan. Postur jari yang demikian dapat dilihat pada gambar 32.

Posisi Jari *Manganjali* atau *Sangka Mudra*

Posisi jari *manganjali* dalam tarian, khususnya penari *Calonarang* sering diperlihatkan pada awal tarian dan akhir pementasan atau pada momen lainnya. Postur jari *Manganjali* dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Desa Kesiman dan Sumerta serta desa-desa lainnya di wilayah Kota Denpasar umumnya diperlihatkan oleh para *sisya* yang hendak menghormat dan *bhakti* kepada *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. Dua telapak tangan dicakupkan dan disatukan sehingga berbetuk *anjali* atau sikap tangan yang menyembah. Posisi jari yang demikian, memiliki kesamaan dengan *Sangka Mudra*, yakni *Mudra* yang dimaknai oleh para *Tantris* sebagai simbol membuka pura dalam diri, dimana Tuhan bersthana di dalamnya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sikap tangan *manganjali* simbol dari penyucian diri dan penyucian di luar diri. Adapun sikap tersebut ditunjukkan pada murid *Calonarang* sebagaimana terdapat pada gambar 33.

Berdasarkan atas telusur peneliti, sikap *Manganjali* yang dilakukan oleh *sisya Calonarang* hanya ditujukan kepada junjungannya yakni *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. Ketika *Matah Gede* memanggil murid-muridnya untuk menebar wabah, para *sisya* begitu tunduk *bhakti* terhadap

Matah Gede atau *Walu Nateng Dirah*. Hal tersebut menandakan kesetiaan murid kepada gurunya. Jadi, sikap *Mnaganjali* sebagai *Sangka Mudra* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain adalah merujuk sikap *bhakti* yang tidak mendua dan selalu setia kepada junjungan, yakni *Walu Nateng Dirah*.

Posisi Jari Nuding atau Perthiwi Mudra

Posisi jari *nuding dua* ini sangat sering diperlihatkan oleh penari, terlebih penari topeng Dalem Sidakarya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman, postur jari *Nuding Dua* ini sering diperlihatkan oleh penari *Matah Gede* yang mengekspresikan emosional dan kemarahan (*krura*) kepada para musuh mereka. Sebagaimana jelas terlihat pada gambar 34.

Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jarai yang demikian disebut dengan *Perthiwi Mudra*, dan *Mudra* tersebut sering digunakan oleh pengikut *Tantra* untuk membangkitkan kekuatan *cakra* dalam tubuh. *Perthiwi* lambang bumi, dan bumi adalah ibu bagi manusia serta bumi adalah lambang kesuburan dan kemakmuran. Sejalan dengan itu, pementasan dramatari *Calaonarang* merupakan tarian simbol *pemarisuda* agar bumi menjadi makmur dan sejahtera. Demikian juga melalui *yadnya*, bumi akan memberikan kesuburan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016).

Posisi Jari Ngeregep atau Dhyana Mudra

Posisi tangan atau jari *ngeregep* sering diperlihatkan dalam pementasan dramatari sakral *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman. Sikap jari *Ngeregep* seringkali diperlihatkan oleh sosok *Rangda*. *Rangda* yang *Ngeregep* menjadi pertanda bahwa ia akan mengeluarkan ilmunya untuk melawan musuhnya. Selain itu

posisi jari *Ngeregep* adalah berhubungan dengan pujaan, seperti nampak pada gambar 35.

Ngeregep dalam *Mudra* hampir sama dengan posisi *Dhyana Mudra*. *Dhyana Mudra* sering digunakan dalam *sadhaka* melakukan meditasi, dan sang Budha sering menggunakan sikap ini dalam memusatkan pikiran. Dengan demikian, *Mudra* ini simbol dari pemikiran yang terpusat pada nafas (*nyeraya*) sehingga energi dapat difokuskan agar energi kosmik dapat mambantu kehidupan duniawi. Hal tersebut, sejalan dengan makna dari pementasan dramatari *Calonarang* sebagai *pemarisudha* agar alam semesta tersucikan.

Berdasarkan atas telusur peneliti pada saat pementasan dramatari *Calonarang* di Desa Sumerta dan Kesiman termasuk juga di Desa Sesetan, ditemukan bahwa *Rangda* dalam posisi *Ngeregep* merupakan proses ketika *Rangda* akan mulai merafalkan *ucap-ucap sastra*.

Ucap-ucap tersebut biasanya mengambil dari *Ucap-Ucap Panca Durga* sebagai berikut:

“*Jumjung aku ring purwa, Bhaṭāra Iswara asung wara nugraha dadi katon liak atumpang lima. Sweta rupanira. Atetayungan senjata Bajra, pasurupania maring Papusuhan. Sang aksarania. Ih kita Buta Kala mulih kita maring Sri Durga agadeg kita Sang Korsika katon menadi Pañca Dewata Ong Sadyojata Ong Sang, Ih, Eh, Oh, Oh, Syam*” /1/

“*Jumjug aku maring daksina, Bhaṭāra Brahma asung wara nugraha, dadi katon liak atumpang sia. Bang rupanira. Atetayungan senjata Gada, pasrupania maring Hati. Bang aksarania. Ih kita Buta Kafiragan mulih kita maring Dari Durga agadeg kita Sang Garga katon menadi Pañca Dewata Ong Bangbamadewa Ong Bang, Rang, Rung, Rung, Syam*” /2/

“*Jumjug ring pascima, Bhaṭāra Mahadewa asung winugraha, dadi katon liak atumpang pitu, jenar rupanira, atetayungan senjata naga pasa, pasurupania maring ungsilan. Tang*

aksarania. Ih kita Bhuta Kamala-Kamali mulih kita maring Sukri Durga angadeg kita Sang Metri katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Tang, Engrweng, Rang, Rung Syam /3/

“Jumujug aku ring Uttara, Bhaṭāra Wisnu winugraha, dadi katon liak atumpang pat, maireng rupnia, atetayungan senjata cakra, pasurupania maring nyali. Ih kita Bhuta Bregala-Bregali angadeg kita Sang Kurusya katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Ang, Angrung, Ang, Ang Syah /4/

(wawancara: I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016)

Posisi Jari Ngebat atau Japa Mudra

Posisi jari *ngebat* sering digunakan dalam pentas tarian, khususnya dramatari *Calonarang*. Dalam *Mudra* sikap jari yang demikian disebut dengan *Japa Mudra* yakni memiliki makna sebagai pemusatan segala gerak indria pada satu objek. *Japa* *ngaran mantra* (*japa* artinya *mantram*), dan posisi jari *ngebat* dapat dimaknai sebagai simbol penyatuan kekuatan *mantram* yang diucapkan sebagai media untuk penyucian. Demikian juga *japa* dipersepsikan sama dengan *jnana*, dan melalui *jnana* seseorang dapat menyucikan dirinya. Sebagaimana postur *ngebat* ditunjukkan dalam gambar 36.

Demikian beberapa postur jari dalam seni tari Bali yang digunakan pula oleh penari *Calonarang* yang merepresentasikan postur jari *Mudra* yang mengandung kekuatan gaib. Postur jari tersebut diyakini pula sebagai *wajra* atau pelindung bagi penari untuk menarik dramatari *Calonarang* yang sarat dengan hal-hal yang gaib. Sebab menurut Dibia (2010), bahwa pementasan dramatari *Calonarang*, baik klasik dan anyar merupakan media penyembuhan dan sudah menjadi tradisi bagi mereka yang belajar ilmu kebatinan untuk beradu kesaktian di arena pementasan. Bahkan ada sebuah tradisi tersembunyi, bahwa ada tantangan antara penekun *desti* atau *pangiwon* dengan penari

Calonarang sehingga seringkali penari mengalami nasib tragis pun sebaliknya beberapa hari setelah pementasan ada seorang *pemangku dalem* yang meninggal dan fenomena sejenisnya. Oleh karena itu, *Mandala*, *Yantra* dan *Mudra* adalah perlindungan magis para penari untuk *ngayah*, dan sumber darimana datangnya *taksu Calonarang*.

Implikasi Terhadap Pemaknaan *Sandining Lango/Santarasa*

Implikasi keindahan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Bali terletak pada puncak atau klimaks pementasan. Pada puncaknya tersebut dilakukan prosesi *penyamblehan* dengan menghaturkan ritus suci sebagai *penyomya* secara simbolis. Meskipun pada hakikatnya, keseluruhan dari adegan *Calonarang* adalah *penyomya* yang *kataristik* sesungguhnya. Ritual pada akhir tersebut sesungguhnya sebuah simbolisme yang berhubungan dengan makna keindahan yang berpuncak pada *Santarasa*, dan terimplikasi dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. *Santarasa* adalah rasa damai, indah, harmoni dan *somya* ada ketenangan dan kepuasan yang tidak dapat digambarkan³¹⁶. Istilah *somya* menjadi hal yang menarik, sebab *somya* dapat mewakili dari semua perasaan (*bhava*) ketika pementasan *Calonarang* sudah berakhir. Berdasarkan atas tinjauan peneliti di beberapa tempat pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta pada ending selalu ada “*kerauhan*”, baik para *Sadeg*, *Pemangku*, *Jan Bangul*, *Pengiring* dan warga desa di mana *Calonarang* dipentaskan. Sebagaimana *kerauhan* tersebut dapat dilihat pada gambar 37.

Saat *kerauhan*, suasana riuh gamelan yang bertalu-talu dan suasana magis sangat jelas terlihat. Kemudian *banten*

peyambleh dihaturkan, *Kucit Butuhan* dipenggal hingga darah memuncrat, dan keriuhan pun semakin memuncak hingga berakhir dalam keheningan dan suasana gaduh menjadi sunyi senyap, sebagai penanda bahwa semuanya telah harmoni, terpuaskan atau *somya*. *Kerauhan* atau *trance* tersebut sesungguhnya merupakan penuh kebermaknaan akan keberadaan yang gaib sebagai kekuatan dari citra *Sakti Hyang Bhaṭāri*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *pepatih* (*pandung*), *sisya* dan dalam prosesi *nguning* sesungguhnya adalah medium kehadiran akan kekuatan gaib, seperti teori religi menjelaskan bahwa kegiaban itu sendiri adalah Tuhan yang memiliki kekuatan yang serba Maha³¹⁷.

Kemudian penari *Rangda* pun tidak luput mengalami *kerauhan* dalam konteks bukan *kerauhan* dalam arti kesurupan, tetapi lebih kepada perihai “*Nadi*”. *Nadi* yakni dapat dinyatakan sebagai fenomena *Santarasa* di mana penari sudah merasakan nikmat *lango* yang mendalam sehingga secara sadar dirinya dikendalikan oleh energi kosmik. Semua itu adalah *Lila Kridha* dari *Hyang Bhaṭāri Durga* di dalam menunjukkan keagungan Beliau sebagai *Sakti Maya*. Pada saat penari *Rangda* mengalami *Nadi* sama halnya dapat dikatakan sudah mengalami fase *Dharana* sebagaimana dalam *Yoga Sutra Patanjali* adalah kondisi penyatuan antara *Sabda*, *Bayu* dan *Idep*³¹⁸.

Melihat keseluruhan pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merupakan media membangkitkan *rasa lango* (rasa keindahan) dalam diri. Makna *rasa lango* tersebut berada dalam semua unsur dramatari, mulai dari lakon, penari, tarian, arena, iringan musik dan suara yang dihasilkan dari dialog antar tokoh yang semuanya memunculkan *rasa lango* dalam diri. Perpaduan tersebut, seolah-olah menjadi *mandala rasa lango*, yakni ruang rasa keindahan yang menyemburat dari harmonisasi pementasan yang *ramya*. Kesan mistis dan magis

serta sakral terkadang dilupakan karena bias keindahan yang dimunculkan melalui aras-aras pentas yang membawa penonton pada *Sandining Lango* atau terpesona akan keindahan sehingga lupa dengan segalanya.

Sandining Lango adalah sebuah rahasia (*sandi*) keindahan (*lelangun, ngelangun*) yang berkaitan dengan “Rasa”. Mengacu pada teori *Rasa Kaca Taksu*, bahwa pementasan seni merupakan perpaduan dari ekspresi pengalaman estetik (*rasa*) yang dialami oleh pelaku seni *Calonarang* sehingga berwujud pada konkretisasi spirit energi Tuhan yang abstrak (*taksu*). Senada dengan itu, Kumar (2010:121) menjelaskan sebagai berikut:

According to Bharata, the playwright experiences a certain emotion (bhava). The director of the play should properly understand the idea and bhava-s of the character and convey his knowledge and understanding to the actors. The actors perform their parts using their own vision and experience, but they should follow the main idea and key bhavas emphasized by the director, Sutradhara. The term bhava means both existence and a mental state, and in aesthetic contexts it has been variously translated as feelings, psychological states, and emotions. In the context of the drama, bhavas are the emotions represented in the performance. Bhava is that which becomes (Sanskrit root “bhoo”, “bhav” means “to become”); and bhava becomes rasa. In Natya Shastra it is said, that bhavas by themselves carry no meaning in the absence of Rasa: “Nahi rasadyate kashid_apyarthah pravattate.” Forms and manifestations of bhavas are defined by the rasa. It is therefore said, Rasa is the essence of art conveyed.

Sandining Lango dalam pementasan *Calonarang* berkaitan dengan *rasa* yang merupakan hasil dari emosi (*bhava*) yang muncul dari dalam diri penari. Pengalaman estetik atau keindahan sangat berpengaruh terhadap *rasa* keindahan yang dialami. Oleh sebab itu, semakin banyak penari mengalami pengalaman keindahan (estetik), maka semakin kuat pengaruh

emosi memberikan pengaruh terhadap ekspresi dan penjiwaan penari dalam memerankan tokoh dalam dramatari *Calonarang*.

Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* merupakan realisasi semua rasa. Realisasi semua rasa adalah *Santarasa* yang sesungguhnya jika demikian, maka ada korelasi yang kuat antara *Santarasa* dengan *Murthi* dari *Dewi Uma* sebagai *Dewi Durga* sebagai penguasa kuburan yang menyeramkan, tetapi semua *Rasa* ada padanya³¹⁹. Pemurthian tersebut, ada pula dalam *Kidung Sudamala* yang diterjemahkan Santiko (1992:185) sebagai berikut:

Sang Hyang Tunggal adalah Dewa utama, Tidak dapat dipungkiri bahwa Sri Huma (Uma) berlaku Serong, berani membagi sirih dan bedaknya, karena itu ia dikutuk oleh Sang Hyang Guru //4//

Sang Hyang Guru adalah Dewa yang berkuasa, Berbadankan alam semesta, Tahulah ia segala-galanya yang tidak diketahui oleh manusia, Ia pun tidak terlihat karena memiliki sifat: tiada //5//

Adapun yang diceritakan sekarang, Sang Hyang Tunggal (dan) Sang Hyang Wisesa telah memberi kepada Hyang Guru seluruh tingkah laku Sri Huma, Sang Hyang Guru sakit hatinya//6//

Karena itu tahulah ia bahwa istrinya berdosa, Karena pernah melayani Hyang Brahma, Guru Sangatlah marah//7//

Dicaci makilah Bhaṭāri Huma, katanya: Sudahlah jelas sekarang,” diacungkanlah jari telunjuknya segera (Huma) berubah menjadi Durga//8//

Itu adalah hasil perbuatannya sendiri (seperti) orang mandi membasahi dirinya. Terlaksanalah kutukannya: Segeralah kamu menjadi Durga, Namamu adalah Ra Nini //9//

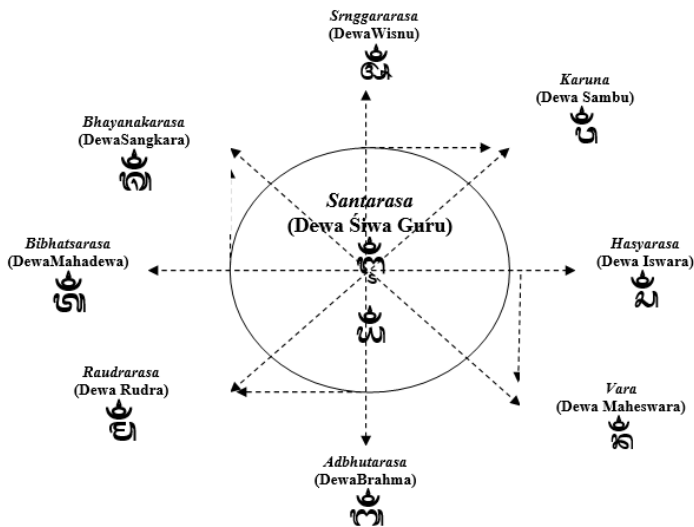
Seperti kapur (tercampur) dengan kunyit, rambutnya lengket tak berantara, berwarna merah, Gimbal, berlilit-lilit, tubuhnya tinggi besar //10//

Matanya seperti matahari kembar, mulut seperti gua terbuka. Taring runcing, hidung lebar menganga seperti sumur lihatlah tubuhnya //11//

Badannya bertotol-totol. Menjerit berteriaklah ia minta diruwat, maka berkatalah Bhaṭāra Guru: “Tidak bersih dari dosa kamu sekarang.” //12//

Merujuk pada beberapa teks terjemahan Kidung Sudamala tersebut, pemurthian *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga* dapat dimaknai adalah sebuah proses *murthi* (penciptaan) yang memunculkan pola berjenjang yang berpuncak pada *Santarasa*. Bagaimana pemurthian *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga* merupakan perpaduan semua *rasa*, dan dalam pementasan dramatari *Calonarang* diwujudkan oleh tokoh *Matah Gede* (*Walu Nateng Dirah*) yang merupakan simbol fisik terpadunya semua *rasa* (*nawarasa*), yakni : (1) *Srנגgara Rasa*, yakni rasa asmara, (2) *Hasya Rasa* atau rasa humor, (3) *Karuna Rasa* atau rasa belas kasihan, (4) *Raudra Rasa* atau rasa ganas, (5) *Vira Rasa* atau rasa perwira, (6) *Bhayanaka Rasa* atau rasa kahwatir, (7) *Bhibatsa Rasa* atau rasa ngeri, (8) *Adbhuta Rasa* atau rasa takjub, dan (9) *Santha Rasa* atau rasa damai.

Semua *rasa* tersebut terpadu dalam *mandala* (pola) *rasa lango* yang membentuk *Astadala* sebagai simbol kekuatan yang datang dari segala arah. Sebagai titik pusat adalah *Santarasa*, yakni mewakili aspek *Dewa Śiwa*, *Hasya* adalah *Iswara*, *Adbhuta* adalah *Brahma*, *Bhibatsa* adalah *Mahadewa*, *Srנגgara* adalah *Wisnu*, *Vara* adalah *Maheswara*, *Raudra* adalah *Rudra*, *Bhayanaka* adalah *Sangkara* dan *Karuna* adalah *Sambu*. Perpaduan sembilan *rasa* (*nawarasa*) tersebut berwujud pada *Atsadala Mandala Rasa Lango*, yakni perpaduan antara sembilan *rasa* yang menyerupai 8 kelopak bunga teratai dengan *Santarasa* berada pada pusat. Pola tersebut sejalan dengan konsep *Dewatanawa Sanga* dalam teologis *Śiwaisme* di Bali. Lebih jelasnya dapat disimak pada skema berikut:



Skema Pola *Nawarasa* Seajar dengan Pola *Pengiderin Bhuwana*
(Sumber: *Natyasastra*, 2010 Dikonstruksi Peneliti, 2017)

Skema tersebut di atas menggambarkan sebuah *mandala* atau pola yang paralel dengan *Pengiderin Bhuwana Dewata Nawasanga*. Ada sembilan *rasa* dalam pementasan dramatari *Calonarang* yang berpuncak pada *Santarasa*, dan *Dewa Siwa* berada di tengah sebagai pusat arah mata angin atau *mandala*. Kemudian nampak pada skema juga pola Swastika yang jika diikuti gerak tersebut, maka muncullah pola *Astadala* yang dimulai dari *Srnggararasa* yakni rasa asmara, kemudian berkembang ke rasa *Karuna* yakni cinta kasih. Selanjutnya dari *Karunarasa* bergerak ke *Vararasa* yakni rasa keberanian dan kewibawaan, dan selanjutnya bergerak menuju ke *Adbhutarasa* ketakjuban hingga muncul juga *Raudrarasa* atau rasa marah. Selanjutnya bergerak menuju pada *Bhitbasa* yakni rasa mengerikan, dan muncul *Bhayanaka* yakni rasa khawatir hingga pada puncak mengalami *Santrasa* yakni rasa damai.

Puncak atau sumbu *atsa dala* tersebut adalah sebuah pengalaman estetik yang tinggi, dan membuat seseorang mengalami *Sandining Lango*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* sembilan *rasa* tersebut selalu muncul dalam semua adegan yang mewakili karakter masing-masing tokoh. Bahkan tokoh *Matah Gede* dapat mewakili kesembilan *Rasa* tersebut. Sebab dalam pementasan karakter yang dimunculkannya dapat menjadi *hasya*, *vira*, *raudra*, *adbhuta*, *bhibatsa*, *bhayanaka*, *srnggara* dan *karuna* hingga *rasa* yang *santa* ketika dia mempersonifikasikan dirinya sebagai *Dewi Durga*.

Apabila dikaitkan dengan konsep *Pangiderbhuwana* dari paham *Śiwasidhanta* Jawa Kuno, maka *Dewa Śiwa* yang pantas berada di titik pusat dan puncak dari seluruh pengalaman estetik. Oleh karena itu, sangat benar Beliau diberi gelar sebagai *Dewa Wiswarupa*, yakni citra *Bhaṭāra* sebagai penguasa segala *rasa*. Oleh sebab itu, Dibia (2010) menegaskan bahwa *Dewa Śiwa* sebagai *Dewa* keindahan yang pantas dipuja oleh seniman. Secara maknawi, dari pusat segala energi, rupa, dan warna memancar ke luar. Pancaran itulah secara teo-estetika dipersonifikasikan sebagai *Dewa Dikpalaka* atau delapan *Dewa* penguasa arah mata angin lengkap dengan atribut yang dimiliki. Warna menjadi atribut *Dewa Śiwa* adalah Kristal *Nawaratna*, yakni Kristal bening yang memancarkan segala macam sinar ke segala arah dan satu di tengah. Dalam *Tri Murti* ia hadir dengan warna bening bak intan yang di kedalamannya bernuansa gelap. Warna ini mencitrakan warna senjakala. *Sandi* antara siang dan malam, dan *Sandi* antara gelap dan terang. Kepada-Nya semuanya lenyap, maka Ia dikenal pula sebagai personifikasi yang disebut *Tamo Guna*. Dengan kata lain, *Dewa Śiwa* adalah pada siapa alam semesta ini “tertibur”³²⁰. Tertibur artinya terserap dalam *Samadhi* yang dalam. Dengan demikian kedudukan *Dewa Śiwa* sebagai sumber energi estetik yang disebut *Santarasa* yang dapat memunculkan *Sandining Lango*.

Implikasi Terhadap Jalan Kelepasan

Sekian banyak deskripsi berkenaan dengan objek kajian dramatari *Calonarang* sesungguhnya bermuara pada akhir, yakni ada makna kelepasan di dalamnya. Kajian ini sesungguhnya secara tidak langsung sebuah prosesi “meneliti dan memuja” *Śiwa-Śakti* yang tiada lain adalah *SangHyang Rwabhineda* yang melibatkan dua sosok *Barong* dan *Rangda*. Konsep pelepasan dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya ketika *Pandung* menghunus keris dan mencari *Bhaṭāri Ratu Ayu* di atas *Tingga* kemudian selanjutnya *Pandung* melakukan penusukan kepada *Ratu Ayu* sebagai simbolisasi kelepasan dan penyatuan antara *Purusa* dan *Prakerti*. Keris yang dibawa patih Taskara Maguna atau *Pandung* sebagai simbolisasi dari aspek *Purusa*. Adegan penusukan dapat dilihat pada gambar 38.

Samkya Darsana adalah menunjuk pada aspek kejiwaan³²¹. Dalam teks *Kadyatmikan*, hal tersebut merujuk pada aspek *Akasa* atau *Bapanta* yang dalam pementasan *Calonarang* mewakili kekuatan dari *Barong* sebagai *Hyang Śiwa*. Kemudian, *Ratu Ayu* sendiri mewakili aspek *Prakerti* dan dalam filsafat *Samkya* merujuk aspek material (Maswinara, 1999:66). Keris yang dibawa oleh *Pandung* adalah kekuatan yang sudah berisi kekuatan dari *Hyang Śiwa* dan ditusukkan ke sosok *Rangda* sesungguhnya bukan dalam arti pertarungan, tetapi perjumpaan antara *Bapa Akasa* dengan *Ibu Pertiwi* atau *Purusa* dengan *Prakerti* dan *Ang* dengan *Ah* sehingga terlahir kemanunggalan atau penyatuan.

Dalam adegan *Nguning* tersebut selain memang sebagai pertunjukkan gaib, adegan *Nguning* sesungguhnya penuh kebermaknaan terhadap kelepasan yakni penghilangan *Sadripu*, *Saptatimira* dan *Sadatatayi* yang ada dalam diri. Singkatnya,

sifat *Asuri* atau keraksasaan dalam diri harus dibunuh ketika seseorang hendak mencapai keterlepasan. Selain itu, proses penusukan tersebut merepresentasikan sebagai sebuah prosesi dari sebuah pentahapan dan perjalanan yang harus dilalui hingga sampai pada sebuah puncak pemahaman bahwa “kelepasan” akan dapat dicapai ketika orang-orang dapat meniadakan dualitas (*Rwabhinada*) dalam dirinya (sangat sulit). Selama masih berada dalam lingkaran ini (*Rwabhinada*), maka seseorang akan tetap merasakan penderitaan duniawi hingga mengharuskan untuk mengalami *Punarbhawa*. Namun, ketika orang dapat berada pada seberang dualitas, maka orang tersebut sudah tidak lagi memiliki pandangan hitam bukan putih, putih bukan hitam. Melihat hitam bukan menolak putih, melihat putih bukan menolak hitam. Hitam-putih adalah sama dan tidak saling mengungguli, sehingga kelepasan adalah niscaya baginya.

Gambaran tersebut sebenarnya sudah terwakilkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, dan Bali pada umumnya. Sebagaimana adanya teks sastra *Calonarang*, pun demikian pementasannya merupakan gambaran indah berkenaan dengan sebuah prosesi pendakian spiritual hingga sampai pada akhir, yakni kelepasan. Namun, makna yang masih samar-samar ini jarang diungkap dan ditelaah berdasarkan atas kajian ilmiah. Terlebih paradigma umum, bahwa kelepasan hanya dipahami dalam artifisial yakni kelepasan jiwa dari badan kasar dan menyatu dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Sesungguhnya kelepasan dapat pula dicapai semasih hidup, yakni lepas dari segala ketertindasan, hawa nafsu, keangkara murkaan dan keburukan-keburukan lainnya yang ada dalam diri.

Gambaran yang jelas terlihat dari tokoh *Calonarang* yang mengalami kehancuran akibat belum mampu melepaskan dan melakukan kendali atas dirinya, meskipun *Śakti* tetap juga

menemukan penderitaan dalam hidupnya. Ternyata *Śakti* , *siddhi* dan *mawisesa* bukanlah menjadi tujuan utama, meskipun *Śakti* , *siddhi* dan *mawisesa* adalah penting untuk mencapai kelepasan. Namun ketika seseorang terlalu “enak” menjadi orang *Śakti* , *siddhi* dan *mawisesa* maka menjadi lupa dengan tujuan semula. Padahal, *Śakti* , *sidhi* dan *mawisesa* adalah aspek kecil yang dimunculkan oleh ilmu *Pangiwān-Penengen*. Oleh karena itu, sesungguhnya intisari dari ilmu tersebut adalah ilmu kelepasan atau *kadyatmikan*. Dengan kata lain, *Kiwa-Tengen* adalah keduanya dapat digunakan seseorang untuk mencapai kelepasan dan kebebasan³²². Sebagaimana digambarkan pada sosok *Calonarang* yang akhirnya diruwat oleh Mpu Baradah hingga mencapai kelepasan dengan ilmu *penengen* (meskipun cerita ini jarang muncul dalam pementasan *Calonarang*). Pada prinsipnya, baik *Pangiwān-Penengen* adalah sebuah ajaran klenik yang berhubungan dengan dunia *Yogatantra*.

Istilah *Yogatantra* di sini mengacu pada upaya spiritual untuk menyatukan jiwa individu dengan jiwa alam semesta atau kebenaran tertinggi. Praktek-praktek *Yogatantra* biasanya dilakukan dengan menggunakan sarana-sarana tertentu yang dapat dirasakan melalui panca indra, misalnya dalam bentuk pengucapan mantra-mantra, nyanyian suci, benda-benda tertentu, dan sikap-sikap tangan yang mempunyai arti tertentu. Dengan cara konsentrasi melalui semadi, sang *Dewa/Dewi* diharapkan hadir³²³. Praktek yoga yang menggambarkan upaya pemanggilan kepada *Dewa* mulai tampak pada Kitab *Arjuna Wiwaha* yang ditulis oleh Mpu Kanwa di mana dalam episode pertapaan Arjuna mohon agar Sang *Dewa* (*Śiwa*) berkenan turun untuk memenuhi keinginannya. Melalui meditasi dan konsentrasi terus menerus seorang *yogi* seolah-olah menghimbau *Dewa/Dewi* untuk meninggalkan alam *niskalanya*, sehingga menampakkan diri dihadapan mata batin. Tanda-tanda dari awal periode ini telah tampak pada masa

pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Timur. Raja ini menggunakan nama *Abhiseka Sri Isana*, nama lain *Dewa Śiwa*, yang sudah tentu mencerminkan agama yang dianutnya. Namun demikian, agama Budha juga mendapat penghormatan, terbukti dijumpai prasasti yang memuat pujian kepada Budha “*namostusarwabudhya*”³²⁴.

Selain praktek-praktek *Yogatantra* menggunakan sarana-saran tersebut, praktek *Yogatantra* yang jarang terungkap adalah dengan media *Aksara* dan tubuh dirinya sendiri dijadikan media atau laboratoriumnya. Di Bali praktek-praktek yang sejenis ini juga sangat dirahasiakan. Terbukti dengan banyak ditemukannya teks-teks yang bergenre *Tantra* selalu pada *manggala* tertulis “*pingitakena aywawera*” yang artinya sangat rahasia jangan disebar luaskan. Kerahasiaan tersebut dimaksudkan bukan ilmu tersebut tidak dapat dipelajari, tetapi hendaknya dipelajari melalui seorang *Guru* yang bonafid. Menempuh jalur *Yogatantra* sebaiknya ada guru, sebab sangat berbahaya menempuh jalur tersebut sendirian, sebab hanya guru berpengalamanlah dapat memberikan bimbingan yang diperlukan³²⁵.

Lakon *Calonarang* sebenarnya ada banyak hal sesungguhnya menunjukkan praktek *Yogatantra* yakni memuja *Dewi Durga* dan *Dewa Śiwa* dengan cara esoterik. *Pangiwa-Penengen* begitu dikemas dengan narasi sastra dari sang kawi, di mana ilmu-ilmu rahasia dituangkan melalui cerita hingga diwujudkan dalam ranah kesenian. Sesungguhnya dua aliran ilmu tersebut, bersumber pada dua aliran tradisi *Tantra* yang disebut dengan *Avidyatantra* yakni tantra jalur “tangan kiri” dan *Vidyatantra* yakni tantra dengan jalur “tangan kanan”. Dalam *Brahmacakra* ada kekuatan bekerja, daya sentrifugal atau *Avidyatantra* dan kekuatan sentrifetal atau *Vidyamaya*³²⁶. *Avidyamaya* adalah kekuatan yang dikenal dengan *maya* yang

identik dengan kejahatan, kebodohan dan kegelapan, sehingga daya ini akan menjauhkan dari pusat. Sebaliknya *Vidyatantra* adalah kekuatan yang memiliki daya sebaliknya dari *Avidyatantra*.

Kemudian, prakteknya jalur tangan kanan (*Vidyatantra*) akan menggunakan pendekatan *tapa*, menemukan cara pembebasan diri dengan menekan oposisi indera, sementara jalur tangan kiri (*Avidyatantra*) pendekatannya sangat erotis, dijalani dengan mengalami dan menguasai godaan sensual. Dijalur tangan kiri pemujaan fisik dengan menyatukan tubuh fisik antara laki dan perempuan adalah sarana penting. Kemudian sarana ritual-raksasaik juga dipergunakan, seperti ritual di kuburan, menggunakan darah sebagai ekspresi “penghancuran diri”. Oleh sebab itu, teks *Tantra* menjelaskan bahwa orang harus mahir berada di jalur tangan kanan terlebih dahulu sebelum berada di jalur tangan kiri.

Terlepas dari praktek-praktek dari kedua jalur tersebut, pada dasarnya dua jalur *Avidyatantra/Pangiwan-Vidyatantra/Penengen* tersebut adalah pembayangan (*nyet, idep*) “badan halus” atau *Suksma Sarira* yang merepresentasikan mikrokosmos (*Bhauwana Alit*) dan mencerminkan makrokosmos (*Bhuwana Agung*). Pembayangan atas badan halus tersebut harus dengan jalan pengenalan diri terlebih dahulu. Pengenalan tersebut dapat dilakukan dengan menempatkan *Aksara* dalam diri dan di luar diri. Dalam praktek *Yogatantra* di Bali, ada dua aksara *Rwabhineda* yang sangat rahasia tempatnya, yakni *Ang* dan *Ah*. Dalam teks *Japa Tuwan* disebut dengan *I Angkara* dengan *I Ahkara* yang mengandung makna kosmologis, yakni alam makro dan mikro (*Bapanta-Ibunta*)³²⁷.

Konsep kelepasan dalam *Yogatantra*, baik jalur kanan dan kiri adalah sesungguhnya terletak atas kemampuan *sadhaka*

menempatkan dan menunggalkan *Dwiaksara* tersebut dalam tubuh. Dalam ajaran *Yogatantra* dari teks *Tantra* di India, dua *Aksara* ini simbol dari *kundalini Śakti* dan *Śiwa*. Ibu Suci *Kundalini (Ibunta)* disimbolkan dengan *Aksara Ang* yang berada di *nabi* atau dalam *Muladharacakra*, dan *Ah* sebagai *Bapanta* berada di atas ubun-ubun empat jari (*Śiwadwara*) yakni *linggih Bhaṭāra Śiwa*. Kemudian tubuh sebagai *Svalingga* dilambangkan dengan *Ongkara Pranawa*. Selanjutnya jalan kelepasan akan dicapai ketika *aksara Ang* dihidupkan dan energinya dibawa ke atas melalui *Trinadi*, yakni *Ida*, *Pinggala* dan *Sumsuna*. Energi tersebut akan melalui tujuh *Cakra* utama dan bersatu di *selengin lelata* di antara kedua alis (*ajnacakra*). Sebagaimana hal tersebut dapat dilihat pada teks *Tutur Kelepasan Rwa Bhineda* berikut:

*Malih duk moksah ira Sang Hyang Rwabhineda, norana kweh
yan winilang, ring aksara, kana ring Sang Utamaning Jnana,
Iwirnya, iddha, pinggala, nyali nga, sumsuna pupusuh, nga,
rumaga nira Hyang Bapa miwah Ibu, miwah ragane kang
uttama, ika trinadi amepek ring tri bhuwana kabeh, bhuwana
alit, bhuwana agung. Samake maka palinggih ira wnan, tur
pasuk wetunira, bhuwana alit, sumalah-salah patincakira
Hyang Nadi ring bhuwana alit, nya ta kawruhakna yo samar-
samar. Ati putih rupanira, Ang sabdhanya, Ki Lengerat
bhuwana aranira, Ongkara raksa, akasa, Gni Surya raksa,
Śiwa, Sagara, Ardhačandra, raksasa, ring sabdha pasuk
wetunya* (Teks Lontar Koleksi Pribadi, lembar 23a-23b)

Terjemahan:

Dalam hal kelepasan (*kamoksan*) beliau Sang Hyang Rwabhineda, tidaklah banyak kalau disebutkan, keberadaanya adalah ada pada *Ida*, *Pinggala* dan *Sumsuna*. Artinya masing-masing adalah: *Ida* adalah hati, *Pinggala* adalah empedu dan *Sumsuna* adalah jantung. Itu wujud sebagai *Sanghyang Bapa*, *Hyang Ibu* dan yang terutama adalah diri sendiri. Itulah *Sang Trinadi* yang memenuhi alam makrokosmos dan mikrokosmos. Semua ini adalah sthana-Nya. Tempat beliau keluar masuk

adalah pada Tri Nadi di Mikrokosmos (Bhuwana alit), ketahuilah itu jangan ragu-ragu. Hati warnanya putih, bunyinya Ang, namanya *Ki Lengerat Bhuwana*; Ongkara raksa; Akasa; Gni Raksa; Śiwa; Segara; Ardacandra; Raksasa, tempat keluar masuknya bunyi”

Merujuk pada teks tersebut, jelas bahwa jalan kelepasan adalah melibatkan tubuh sebagai *Bhuwana Alit* dan sangat sedikit tidak banyak. Cukup harus dikenali ketiga nadi (*Tri Nadi*) tersebut sebagai *Idha*, *Pinggala*, dan *Sumsuna* yang berhubungan dengan organ hati, empedu dan jantung (*papusuh*). Ketiga *Nadi* tersebut adalah perwujudan dari *Bapanta*, *Ibunta* dan *Raganta* yakni *Ang*, *Ah* dan *Ongkara*. Selanjutnya yang perlu diketahui dan dituntun *guru* adalah *pasuk wetu aksara* tersebut sehingga tidak berakibat *syndrome kundalini* atau menyebabkan *tampias* atau *buduh kadewan-dewan*. Selanjutnya banyak lagi yang harus dilakukan disebutkan dalam teks tersebut, hingga pada tahapan *nunggalan* atau *patemoning Hyang Bapa* dengan *Hyang Ibu* atau pertemuan antara *Ang* dengan *Ah*, seperti dalam petikan teks *lontar* yang sama berikut:

“*Mwah patemoning Hyang Bapa, lawan Hyang Ibu, Ongkara gandeg, ring Ongkara Sungsang, ring witning gulu. Hana windu merta sanjiwani ngaranya, ya mingluhur muksah maring pantaraning untek, Hyang Bapa ring slaning lelata, Hyang Ibu ring usehan, sama linnganira mangkana* (Teks Lontar Koleksi Pribadi, lembar 25b)

Terjemahan:

“*pertemuan antara Hyang Bapa dengan Hyang Ibu, antara Ongkara ngadeg dengan Ongkara sungsang adalah pada leher. Ada yang disebut Windu Amreta Sanjiwani, bergerak ke atas kemudian lenyap di tengah-tengah kening. Hyang Ibu pada pusar rambut. Kedudukannya sama seperti itu*”

Merujuk atas teks tersebut, dapat diketahui bahwa pertemuan *Hyang Bapa (Ang)* dengan *Hyang Ibu (Ah)* adalah pada antara *Ongkara Ngadeg* dengan *Ongkara Nungsang*, yakni pada leher. Di sana ada yang disebut Windu Amreta Sanjiwani, bergerak ke atas kemudian lenyap di tengah-tengah kening. Lebih banyak lagi cara atau praktek *kamoksen* yang dijelaskan dalam teks tersebut. Dalam teks-teks *kadyatmikan* lainnya juga kurang percis sama dengan uraian tersebut di atas. Representatif ajaran *kalepasan* tersebut sesungguhnya tersirat dalam pementasan *Calonarang*. *Barong* dan *Rangda* adalah perwujudan dari *Hyang Bapa* dengan *Hyang Ibu* atau simbol *bijaksana Ang* dan *Ah* yang mengalami perjumpaan sehingga mencapai *somya* atau *kelepasan*.

Selain itu, tokoh *Calonarang* dan *Mpu Baradah* mewakili aspek *Hyang Bapa* dan *Hyang Ibu*. *Calonarang* sebagai *Hyang Ibu* atau *I Angkara (Ang)* dan *Mpu Baradah* sebagai *Hyang Bapa* atau *I Ahkara (Ah)*, dan sesungguhnya mereka mewakili *Pangiwan* dan *Penengen* sehingga pada saat akhir dari adegan *Calonarang* tidak ada menang dan kalah, tetapi sama-sama *menunggal* dalam *kelepasan* yang *somya*. Konsep *kelepasan* tersebut tersirat dalam pementasan, di mana *Rangda* melakukan *Ucap-Ucap* yang tiada lain adalah berisi ajaran esoterik tentang *penglukunan* dan *pengringkesan* *Dasaksara* hingga *manunggal* menjadi *Ongkara Sunya*. Proses *kemanunggaln* tersebut, diwujudkan pula dalam *Banten Peyambleh* dengan *Kucit Butuan* menandakan bahwa *somnya* sudah dilakukan. Dikurbankannya *Kucit Butuan* sebagai kurban suci adalah menandakan bahwa pementasan sudah memasuki klimaks dan berakhir dengan keseimbangan *sekala-niskala*.

Refleksi Pementasan Dramatari Calonarang

Istilah *Calonarang* yang umum berkembang di masyarakat Bali mengandung dua pengertian. *Pertama*, *Calonarang* merupakan sebuah dramatari tradisional yang selalu membawakan cerita *Calonarang* dan melibatkan tokoh *Barong* dan *Rangda* yang sangat dikeramatkan atau disucikan karena dianggap mempunyai kekuatan magis melampaui kekuatan manusia biasa, bertuah dan dapat memberikan efek magis dan psikologis kepada pihak lain. *Kedua*, *Calonarang* dikenal sebagai sastra Jawa Kuno yang diduga dibuat pada era Kadiri, dan di dalamnya memuat cerita seorang Janda bernama *Ni Calonarang* yang sering disebut *Walu Nata Ing Dirah* sebagai seorang tokoh angker dan memiliki ilmu *aneluh-anerang Jana* (ilmu hitam) pemberian *Dewi Durga* melalui suatu semadi. *Calonarang*, baik sebagai teks sastra maupun pementasan begitu hidup dalam lingkungan sosial masyarakat Bali.

Hal tersebut dikarenakan seni pementasan *Calonarang* selalu dihubungkan dengan kegiatan keagamaan. Sebab beragama Hindu di Bali tidak terpisah dari tiga konsep atau kerangka mendasar dalam beragama, yakni *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Demikian pula dalam pementasan dramatari *Calonarang* bertautan kuat dengan aspek *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Dengan kata lain, pementasan dramatari *Calonarang* difungsikan sebagai pelengkap upacara yang berhubungan dengan aspek *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Di wilayah Kota Denpasar, seni pementasan dramatari *Calonarang* sering dipentaskan di tempat suci, seperti pura Dalem dan pura lainnya. Biasanya dipentaskan bersamaan dengan serangkaian upacara keagamaan atau *piodalan* yang dilangsungkan di pura

tertentu. Meskipun tidak menutup kemungkinan, pementasan dramatari *Calonarang* dilakukan di tempat umum, seperti panggung terbuka Ardacandra dan kalangan Ayodya Denpasar, tetapi tetap menunjukkan hal-hal yang sakral magis dan religius.

Maraknya pementasan *Calonarang* tersebut memunculkan gelitik keilmuan untuk melakukan kajian yang mendalam atas fenomena tersebut. Hampir setiap *rerainan* atau *piodalan* di pura wilayah Denpasar selalu mementaskan dramatari *Calonarang* dengan beragam lakon yang merujuk teks sastra *Calonarang*, tetapi ada pula lakon pementasan menggunakan lakon lain yang sejenis, dan sering disebut *Pencalonarangan*. Lakon pun yang diambil, seperti *I Basur*, *Balian Batur*, *I Dukuh Suladri* dan cerita-cerita lainnya, baik dari teks maupun dari cerita lisan. Namun lakon yang paling sering dipentaskan adalah bersumber pada teks, seperti *Katundung Ratna Manggali*, *Bahula Duta*, *Ngeseng Waringin* dan adegan cerita yang ada dalam teks sastra *Calonarang*.

Pementasan dilangsungkan dari malam bahkan hingga subuh, namun waktu *tengi lemeng* adalah puncak dari pementasan. Sebab waktu dalam tradisi Bali sangat penting, terlebih waktu *tengi lemeng*. Bagi masyarakat Bali, waktu *tengi lemeng* adalah pertemuan antara malam dengan dini hari diyakini sebagai waktu keramat. Tepat *tengi lemeng*, banyak *leak* dan penekun ilmu sihir menjalankan aksinya. Jadi, ketika puncak pementasan bertepatan dengan *tengai lemeng*, maka pementasan akan menjadi lebih magis dan menyeramkan.

Paradigma umum, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dipandang sebagai tarian sakral magis yakni untuk *pengeruwatan* atau “penyucian”. Tentunya hal tersebut dirasa wajar, sebab pementasan dramatari sakral ini selalu dipentaskan bersamaan dengan tarian *Barong-Rangda* sakral. *Barong-Rangda sesuhunan* ini diyakini sebagai perwujudan dari *Ida*

Bhaṭāra yang bersthana di pura tertentu. Selain itu, *ruwatan* yang diidentikkan dengan pementasan ini merujuk pada sarana *banten* yang selalu ada dalam pementasan, kemudian simbol-simbol suci baik *Mandala*, *Yantra* dan *Mudra*.

Maraknya pementasan dramatari *Calonarang* dewasa ini memunculkan anomali paradigma. Tujuan pementasan *Calonarang* yang semula kini dikhawatirkan bergeser kearah ajang tontonan kontestasi dan hanya menonjolkan aspek *watangan* dan *pengundangan*. Sebab pementasan *Calonarang* yang dapat dikatakan *ngeruat* adalah harus memperhatikan etika, estetika dan *tattwa* pementasan sehingga memunculkan *Taksu*. *Taksu Calonarang* inilah akan *ngeruat* selain memang ritual *banten* yang selalu digunakan dalam pementasan.

Banyak pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan dan animo masyarakat Hindu di Kota Denpasar sangat tinggi. Namun mereka hanya tertarik pada adegan *watangan*, *ngundang* dan tarian *Rangda-Barong* dan *nguning*. Jika ditanya jalan cerita, pesan apa yang disampaikan maka tidak ada yang mengetahui secara pasti, kecuali mereka para praktisi yang memahami sejarah, filsafat dan teologi dari pementasan tersebut. Dalam pemikiran mereka, hanya terfokus pada daya kegaiban yang dimunculkan saat *Calonarang* dipentaskan. Padahal dari awal sampai akhir pementasan terkandung pesan dan tuntunan kehidupan yang mencerahkan.

Tontonan dan tuntunan yang dipentaskan dalam ruang seni sakral inilah hendaknya dijadikan refleksi diri di zaman glokalisasi. Sebagai umat Hindu yang hidup di zaman postmo, jangan sampai kehilangan akar budaya dan religiusitas sebagai orang Hindu di Bali yang diwarisi peradaban dan kebudayaan tinggi. Sebab pengaruh budaya postmodern telah mendistorsi aras-aras budaya sehingga manusia mengalami buta budaya. Ironisnya adalah manusia postmo kehilangan nilai-nilai

manusiawinya akibat kapitalisme global yang membawa implikasi buruk terhadap habitus masyarakat baik personal dan komunal.

Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* memberikan sebuah gambaran logis bahwa ketika seseorang kehilangan nilai-nilai kemanusiaanya (*human values*) maka berefek pada hancurnya suatu peradaban yang adab. Epidemik yang disebarkan *Calonarang* dengan para *sisnyanya* adalah sebuah gambaran bagaimana jika sisi kemanusiaan terdistorsi oleh kemarahan, keangkuhan, kebencian, dendam dan keburukan lainnya. Sifat *asura* dalam diri itulah adalah musuh yang harus ditaklukan. Para makhluk demonik yang diutus *Calonarang* kini bukan lagi berada di *Catus Pata* atau arah mata angin, tetapi sudah bersarang di *Catus Pata* diri, yakni hati, pikiran, bibir dan mata. Oleh karena itu, pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebuah tontonan sekaligus tuntunan yang dapat *ngeruwat* secara *sekala* dan *niskala*. Sekalanya adalah *Calonarang* sebagai media tontonan dapat memunculkan “*rasa keindahan*”, dan niskalanya adalah *Calonarang* sebagai media tuntunan yang dapat memperbaiki moralitas. Mengangkat diri dan sifat demonik menjadi dewani sehingga menjadi masyarakat Hindu yang eksis di dunia global tetapi beradab dan berbudaya serta berkarakter.

Temuan Penelitian

Berdasarkan atas deskripsi dari bab-bab sebelumnya, penelitian ini menghasilkan beberapa temuan, bahwa ada pergeseran pementasan dramatari *Calonarang* dahulu dengan pementasan sekarang. Pementasan dramatari *Calonarang* klasik (dahulu) terpolarisasi dengan mengikuti pola klasik, bahwa dipentaskannya *Calonarang* yang sakral dan magis adalah murni untuk hal-hal yang kartasis sifatnya, dan aspek *teo-estetikanya* dipentaskan dalam ruang sakral yang utuh, sehingga pementasan *Calonarang* masih memperlihatkan aspek *ramya*, *suwung*, *aeng*, *sakti*, *magis*, *sakral* dan *harmoni*. Dalam artian, pementasan berorientasi pada tujuan yang berhubungan dengan hal-hal yang suci, sakral *magis*. Selain itu, dalam pementasan *Calonarang* klasik selalu menonjolkan aspek *teo-estetik* Hindu yang semata-mata ditujukan kepada para *Dewa*, roh suci leluhur, para *bhuta-bhuti* dan *Ista Dewata* sebagai sang penguasa keindahan. Akan tetapi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar kini dapat dikatakan sudah bergeser. Pementasan *Calonarang* tidak lagi terpola sebagaimana dalam pementasan *Calonarang* klasik. Tendensi pementasan lebih kepada hal-hal yang bersifat desakralisasi, dan hanya lebih menonjolkan hiburan semata. Adapun aspek magis pementasan terdistorsi oleh unsur *babondresan*, dan *watangan* yang diidentikan dengan ajang kontestasi semata. Kemudian aspek estetika atau keindahan lebih didominasi oleh adanya sebuah kebermaknaan yang baru, bahwa nilai keindahan setiap pementasan *Calonarang* murni hanya untuk hiburan dan seremonial semata.

Temuan berikutnya adalah adanya kompilasi teori *Kaca Rasa Taksu* yang mengarahkan peneliti dalam analisis sehingga

menemukan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* berbeda dengan seni pementasan dramatari lainnya, seperti *Gambuh*, *Topeng* dan *Arja* yang masih bercerita tentang benar-salah, menang-kalah, dan baik-buruk. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* terlepas dari semua itu, dan lebih kepada pementasan yang mengusung tema keseimbangan guna mencapai kelepasan. Tidak saja demikian, pementasan dramatari *Calonarang* juga berhubungan dengan aspek “ruang, waktu dan proses”. Ketiga aspek tersebut demikian pentingnya, dan pementasan dapat memunculkan aspek *Satyam*, *Śiwam* dan *Sundaram* jika ketiga aspek tersebut dijalankan dengan benar hingga berpuncak pada kelepasan.

Temuan lainnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah media cerminan (refleksi) kehidupan, bahwa *Śakti* yang sesungguhnya adalah ketika seseorang mampu menyatukan dualitas tersebut pada titik “kesadaran”, yakni *telengin Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang* atau diantara *Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang*, maka orang tersebut bukan lagi *Śakti* tetapi *siddhi*, *siddha* dan *sadhu*. Demikian pula bertemunya *Barong* dengan *Rangda* dalam pergulatan tidak ada yang kalah dan tidak ada yang menang yang ditunjukkan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

PENUTUP DAN SARAN

Berdasarkan atas deskripsi bab sebelumnya maka dirumuskan beberapa simpulan, seperti berikut; Struktur pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi beberapa unsur, yaitu: (1) Lakon pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk teks sastra *Calonarang*, meskipun ada lakon lain yang mengambil dari cerita lain yang disebut dengan *Pencalonarangan*. (2) Aktor pementasan *Calonarang* terdiri dari *Matah Gede*, *Patih Madri*, *Taskara Maguna*, *Liku*, *Condong*, *Bondres*, *Barong* dan *Rangda* serta *sisya*. (3) *Gamelan Calonarang* biasanya dengan Gong Kebyar dan Semar Pegulingan. (4) Kostum penari *Calonarang* memiliki corak yang berbeda dan khas, dan masing-masing mewakili karakter yang diperankan. (5) Dekorasi arena pentas sangat sederhana, seperti *tedung*, *lelontek*, *punyan gedang*, *sanggah cucuk*, dan *tingga* serta kain poleng. (6) *Lighting* atau tata cahaya sangat sederhana hanya menggunakan jenis lampu biasa dan warna merah dan kuning mendominasi. (7) Arena pementasan biasanya di areal pura *jaba tengah* pura dan tidak ada panggung khusus hanya dibatasi oleh *tedung*. Dalam arena ada *tingga*, *punyan gedang*, *sanggah cucuk* dan *tedung*. (8) *Soud System* menggunakan mikropon lepas yang ditempatkan di arena tersembunyi. Kemudian pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Sebelum pementasan ada ritual khusus yang dilakukan, (2) Awal pementasan diawali dengan tarian Barong, (3) Memainkan

adean terdiri menurut lakon, (4) Akhir pementasan dengan ritual *penyamblehan*. Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi: (1) *Ramya* yakni *rame*, bahwa pementasan *Calonarang* terdiri dari beberapa unsur seni yang dipadukan menjadi satu kesenian pementasan. (2) *Suwung* atau *sunya* yakni kosong dalam pementasan ada fase jeda dalam diam yang dapat memunculkan keindahan. (3) *Magis* adalah pementasan selalu memunculkan daya kegaiban sebagai ciri khas pementasan *Calonarang*. (4) Sakral, bahwa pementasan *Calonarang* selalu melibatkan ritus suci dan sebagai pelengkap upacara keagamaan. (5) *Śakti* selalu dimunculkan dalam adegan pemujaan Dewi Durga sebagai *sakti* *Śiwa* yang memunculkan keindahan. (6) *Aêng* adalah hal-hal yang menyeramkan yang mampu memunculkan rasa keindahan. (7) Harmonis merupakan perpaduan yang selaras dari berbagai komponen dalam pementasan. (8) Efek psikoteoestetika sebagai energi *Rwabhinada* di mana *aêng* mampu memberikan sentuhan psikologis kepada setiap individu.

Implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Implikasi terhadap realisasi kekuatan *Pañca Kerta Sakti*, yakni lima kekautan Dewi Durga: *Srsti Sakti* yakni kekuatan menciptakan, *Stiti Sakti* yakni kekuatan memelihara, *Samhara* yakni kekuatan melebur, *Anugraha* yakni kekuatan sebagai penganugrah, dan *Tirobhawa* kekuatan mengaburkan. (2) Realisasi kekuatan *Panca Durga* di mana Dewi Durga dengan kemahaannya memiliki lima kekuatan: *Dari Durga*, *Sri Durga*, *Sukri Durga*, *Raji Durga* dan *Dewi Durga*. (3) Implikasi terhadap konsep *Kiwa-Tengen* sebagai simbolisasi *Rwabhinada*, bahwa pementasan *Calonarang* adalah representasikan ilmu *Kiwa-Tengen*. (4) Implikasi terhadap konsep *Mandala* adalah arean sebagai *mandala*. *Yantra* adalah simbol, seperti *banten*, *rerajahan* dan atribut pentas. *Mantra*

adalah *ucap-ucap* yang diucapkan oleh penari *Rangda*. *Mudra* adalah postur jari penari yang mengandung kekuatan magis. (5) Implikasi terhadap pemakaian *Sandining Lango/Santarasa* dalam pementasan dramatari *Calonarang* terletak pada puncak atau klimaks pementasan. (6) Implikasi terhadap jalan kelepasan, yakni penyatuan antara *Ang* dan *Ah* sehingga mencapai kelepasan.

Kekuatan Bali terletak pula pada masyarakatnya yang ajeg menjaga segala tradisi dan kesenian, terlebih seni sakral yang berhubungan dengan ritual *yajña*. Pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian sakral, tetapi dipentaskan pula sebagai hiburan menjadi sebuah hal yang penting untuk dilestarikan dan dituntut mengetahui makna dibalik pementasan tersebut. Oleh karena itu ada beberapa hal yang perlu dijadikan pemikiran bersama, yaitu:

- 1) Menjaga dan ikut melestarikan segala bentuk dan jenis kesenian sakral dan profan yang dimulai dari menggali dan menelusuri serta menginventarisasi jenis kesenian sakral dan profan.
- 2) Menumbuhkan semangat cinta terhadap seni dan budaya melalui pengembangan seni budaya melalui jalur formal, informal dan nonformal.
- 3) Ikut melakukan kajian intensif dan simultan sebagai upaya untuk menambah kasanah ilmu berkaitan dengan seni dan budaya Bali.
- 4) Kelompok seni apapun, terlebih *Calonarang* sebaiknya melakukan inovasi seni, tetapi jangan sampai kehilangan pakem dasar dari seni tersebut.
- 5) Pemerintah hendaknya memberikan kebijakan dan memasukan anggaran seni agar para *sekaa* seni dapat

tetap berkarya dan eksis dalam lingkungan sosial, baik lokal, nasional dan internasional.

- 6) Bagi kalangan akademis, untuk tidak berhenti melakukan kajian, telusur dan telaah seni sehingga menemukan nilai-nilai yang terkandung dalam pementasan seni.

End Notes

-
- ¹ Korn (2013:3)
² Covarrubias (2013:10)
³ Lekkerker (dalam Goris, 1935:1)
⁴ Yudabakti, Watra (2007:9)
⁵ Sukayasa, 2007:8
⁶ Dibia (2012:31)
⁷ Bandem (2015:33)
⁸ R. Otto (dalam Koentjaraningrat, 1987:65)
⁹ Rota (1999:2)
¹⁰ Redig (2010: 121)
¹¹ Santiko (1992: 9)
¹² Heraty (2012:xiii)
¹³ Suastika (1997:18)
¹⁴ Pos Bali, 4 Desember 2014
¹⁵ Zoetmulder (1983: 15)
¹⁶ Dibia (2014:64)
¹⁷ Dibia (1999: 9)
¹⁸ Soedarsono (1972:5)
¹⁹ Dibia (1999:10)
²⁰ Suastika (1997:92)
²¹ Suastika (1997: 2)
²² Sashangka (2010:199)
²³ Riana (2009:43)
²⁴ Tista (1976: 2)
²⁵ Tista (1976: 6)
²⁶ Suastika (1997: 42)
²⁷ Tista (1976: 6)
²⁸ Donder (2010:3)
²⁹ Donder (2007:4)
³⁰ Connolly (2002: 313)
³¹ Puja (1999:9)

-
- ³² *Van Mater Ames* dalam *Colliers Encyclopedia*, Vol 1 (1983:1099)
- ³³ Djelantik (dalam Sachari, 2002:3)
- ³⁴ Dibia (2003: 95)
- ³⁵ Dibia (1993:137)
- ³⁶ Ritzer dan Godman (2013: 647)
- ³⁷ Strauss (2013: 69)
- ³⁸ Strauss (2013)
- ³⁹ Poerbatjaraka (1926: 18-19)
- ⁴⁰ Covarrubias (2013:369)
- ⁴¹ Sudana (1996: 2)
- ⁴² Rotha (1997:23)
- ⁴³ Zoetmulder (1974:32)
- ⁴⁴ (Sura,2005:9); Dibia (2010:35)
- ⁴⁵ (Agastia,1999:97)
- ⁴⁶ Suastika (1997:98)
- ⁴⁷ Poerbatjaraka (1957:62)
- ⁴⁸ Zoetmulder (1984:33 dan 543)
- ⁴⁹ Bandem, dkk (1989:115)
- ⁵⁰ Santoso, (1975:28); (Poerbatjaraka, 1926:122)
- ⁵¹ Mulyana (2010:46-47)
- ⁵² Ardika, dkk (2013:30)
- ⁵³ Poerbatjaraka (1926:334)
- ⁵⁴ (Santoso, 1999:30)
- ⁵⁵ Santoso (1999:53)
- ⁵⁶ Santoso (1999:63)
- ⁵⁷ Ardhana, dkk, (2015:94)
- ⁵⁸ Mulyana (2010:95)
- ⁵⁹ Poerbatjaraka (1926); Boechari (2010)
- ⁶⁰ Santiko (1998:98)
- ⁶¹ Santoso (1975:6)
- ⁶² Goris (1941:6)
- ⁶³ Kardji (1999:54)
- ⁶⁴ Wawancara: Nyoman Geguh, 10 Desember 2016
- ⁶⁵ Bandem, dkk (1989:56)
- ⁶⁶ Bandem dan deBoer (2004:21)
- ⁶⁷ Teuw (1987:32)
- ⁶⁸ Rema (2006:224)
- ⁶⁹ Rema (2006: 224)

-
- ⁷⁰ Nurgiantoro (2010:165)
⁷¹ Abrams (1999:20)
⁷² Bandem, dkk (1989)
⁷³ Bandem, dkk (1989:78)
⁷⁴ Bandem, dkk (1989:64); Kardji (1999:31); Covarrubias (2013);
Ardhana, dkk (2015:23)
⁷⁵ Goris (1941:4)
⁷⁶ Wawancara (29 Desember 2016)
⁷⁷ Kaelan (2005:35)
⁷⁸ Bandem dan deBoer (2004: 204)
⁷⁹ Bandem (2010: 76)
⁸⁰ Dibia (2008)
⁸¹ (Sudana,1996: 86)
⁸² Ardhana, dkk (2015: 54)
⁸³ Bandem, dkk (1989: 192)
⁸⁴ Sudana (1996: 74)
⁸⁵ Sudana (1996:72)
⁸⁶ Widjaja Bandem (2012: 8)
⁸⁷ Bandem, dkk (1989)
⁸⁸ Budastra (1997:43)
⁸⁹ Bandem, dkk (1989)
⁹⁰ Gautama dan Sariani (2009:58)
⁹¹ Segara (2000:9)
⁹² Titib (2000: 418)
⁹³ Budhiartini (2000:9)
⁹⁴ Wawancara, 5 September 2016
⁹⁵ Wirawan (2016: 4-5)
⁹⁶ dikutip dari Segara (2000:18)
⁹⁷ Yudabakti (2007:48-50)
⁹⁸ Santiko (1992:185)
⁹⁹ Santoso (1975:26)
¹⁰⁰ Santoso (1975:26)
¹⁰¹ Santoso (1975: 26)
¹⁰² Bandem, dkk (1989: 221)
¹⁰³ Dibia (2010:92)
¹⁰⁴ Bandem (2013:133)
¹⁰⁵ Bandem (2013)
¹⁰⁶ Bandem (2013: 149); Dibia (2010: 96)

-
- 107 Bandem (2013:149-151)
108 Bandem (2013:149-151)
109 Bandem (2013:99)
110 Poerbatjaraka (2010)
111 Suastika (2011:63); Ardhana, dkk, (2015:26-27)
112 Padmodarmaya (1988: 85)
113 Eliade, dalam Dibyasuharda (1990: 25)
114 Ardhana (2015: 73)
115 Zoetmulder (1984: 322)
116 Geria, dkk (2015)
117 Wirawan (2015)
118 Padmodarmaya (1988:111)
119 Padmodarmaya (1988:112)
120 Bandem (2010:221)
121 Ardhana,dkk (2015: 94)
122 Bandem dan deBoer (2004:206)
123 Padmodarmaya (1988:84)
124 Bandem (2013)
125 Koentjaraningrat (1984:34)
126 Durkheim (2013:221)
127 Suhardana (2010:34)
128 Padmodarmaya (1988)
129 Bandem,dkk (1989); (Sudana (1996)
130 Kardji (2008:99)
131 Sudana (1996)
132 Bandem dan deBoer (2004:213)
133 Rohta (1998)
134 Dibia (2013:65)
135 Dibia (2010)
136 Pekandelan (2015)
137 Sudana (1996:93)
138 Sudana (1996)
139 Bandem dan deBoer (2004)
140 Bandem, dkk (1989:9); Suastika (1997)
141 Soedarsono (1985:42)
142 Dibia (2012:74-75)
143 Bandem (1984:50)
144 Zoetmulder (1984: 221)

-
- ¹⁴⁵ Poerbatjaraka, 1926:18-19); Ardana, dkk (2015:26)
¹⁴⁶ Sukayasa (2007:6)
¹⁴⁷ Djelantik (1999: 17-18)
¹⁴⁸ Bandem (1996:18)
¹⁴⁹ Dibia (2009:76)
¹⁵⁰ Wirawan (2015:8-16); Subagai (2016:67-90)
¹⁵¹ Agastia (1998:54)
¹⁵² Dibia (2010:99)
¹⁵³ Bandem, dkk (1989:121)
¹⁵⁴ Bandem (1996: 18)
¹⁵⁵ Suamba (2010: 211)
¹⁵⁶ Bandem (1996)
¹⁵⁷ Agastia (1984:5)
¹⁵⁸ Hartoko (1991:68)
¹⁵⁹ Sukayasa (2007:28); Rangacharya (1999:61)
¹⁶⁰ Sukayasa (2007:28)
¹⁶¹ Soedarsono (1985:422)
¹⁶² Poerbatjaraka (1926:18-19)
¹⁶³ Suastika (2010:32-34); Ardhana,dkk, (2015:76-77)
¹⁶⁴ R.Otto (dalam Koentjaraningrat, 1987:45)
¹⁶⁵ Eliade (dalam Palls, 2008:99)
¹⁶⁶ Frezzer (dalam Koentjaraningrat, 1987:45)
¹⁶⁷ Avalon (2015:54)
¹⁶⁸ Ardhana,dkk, (2015: 221).
¹⁶⁹ Wolfgang Weck (1937:235)
¹⁷⁰ Poerbatjaraka (1975)
¹⁷¹ Ghazali (2012:142)
¹⁷² Palls (2001:275)
¹⁷³ Ardhana, dkk (2015:65)
¹⁷⁴ Gonda (1975:442); Santiko (1992:280-281)
¹⁷⁵ Poerbatjaraka (1926:129:130)
¹⁷⁶ Risman Marah (1998: 3)
¹⁷⁷ Kuntowijoyo (2004)
¹⁷⁸ Soedarsono (2000:98)
¹⁷⁹ Wiana (2000: 43)
¹⁸⁰ Suhardana (2008:76)
¹⁸¹ Atmaja (2010)
¹⁸² Atmaja (2016:99)

-
- 183 Goris I1954); Bandem, dkk (1989); Ardhana (2015)
184 Sudiksa (2003:32)
185 Subagia (2016:43); Wirawan (2015)
186 Pekandelan (2008)
187 Creese (2013:9)
188 Sukayasa (2007:43)
189 Subagia (2016:89)
190 Rangacharya (dalam Sukayasa, 2007:14)
191 Sutjaya (2006:99)
192 Bandem (1999:33)
193 Hooykaas (1978:17)
194 Redig (2010:21)
195 Djelantik (1990:14)
196 Cudamani (1993:29)
197 Sedyawati (dalam Dibia, 2003:114)
198 Pott (1966:2)
199 Rahadjo (2002:187)
200 Avalon (1973:290-297)
201 Santiko (1992:263)
202 Sukayasa (2007:30)
203 Heroty (2012:XXIII)
204 Djelantik (1999:12)
205 Djelantik (1999)
206 Djelantik (1999:14)
207 Dibyasuharda (1990:25)
208 Djelantik (1999:15)
209 Djelantik (1999:16)
210 Bandem (2010:111)
211 Jalaludin (2011:2)
212 Ghazali (2011:134)
213 Bandem,dkk (1989)
214 Fazri (2008:98)
215 Fazri (2008: 98-99)
216 Koentjaraningrat (1987:80)
217 R.Otto (1986)
218 Koentjaraningrat (1987:80)
219 Goris (1954: 2); Spies dan Zoete (1982: 7); Bandem, dkk (1989);
Dibia (2010)

-
- 220 Zoetmulder (1984:54)
221 Muljana (2010:54)
222 Kartodirjo, dkk (1975:105)
223 Sedyawati (2006:359)
224 Krom (1956:154); Astra (1997:78)
225 Goris (1954:9)
226 Surasmi (2007:4)
227 Sedyawati (1978:38); Rahardjo (2000:199)
228 Kempers (1959:79)
229 Astra (1997); Ardika (2013)
230 Atmaja (2010:7)
231 Atmaja (2016:63)
232 Bandem dkk (1989:43)
233 Nala (1999:64)
234 Koentjaraningrat (1987:54)
235 Karji (2005:87)
236 Dibia (2010: 99)
237 Titib (2003:331-337); Subagia (2016:188)
238 Subagia (2016:189)
239 Sandika (2015:53)
240 Nala (1999:87)
241 Pekandelan (2006:97)
242 Sura (1995:32)
243 Nala (1999:76)
244 Sobur (2002:94)
245 Suamba (1999:32)
246 Subagia (2016:188)
247 Pekandelan (2008:42)
248 Putra (2010:76)
249 Wirawan (2015:44)
250 Budiartini (1998:6)
251 Redig (2009:122)
252 Wirawan (2015:54)
253 Bjonness (2015:12)
254 Pekandelan (2010:65)
255 Abhinavagupta (dalam Sharma dkk, 1987:100)
256 Wirawan (2015:17)
257 Bandem, dkk, (1989)

-
- 258 Santiko (1992:39)
259 Sandika (2015:233)
260 Putra (2010:99)
261 Sandika (2015:98)
262 Suamba (2000:132)
263 Sedyawati (1988:77)
264 Rahardjo (2002:206)
265 Ardhana, dkk (2015)
266 Kieven (2014:95)
267 Soekmono (1973:18)
268 Bandem, dkk (1989); Dibia (2010)
269 Poerbatjaraka (1926:88-89)
270 Pageh (2014:157-158)
271 Pageh (2014:159)
272 Surasmi (1986) dalam Pageh (2014:158)
273 Pageh (2014:159)
274 Friederich (1849, 1859:54), dalam Gottowick (2005:70-71)
275 Atmaja, dkk (1993:3)
276 Kardji (1999:17)
277 Nala (1991:100-101)
278 Nala (1991:109)
279 Budiartini (1998:8)
280 Kieven (2013:95)
281 Adnyana (2008:87)
282 Avalon (2013:98)
283 Chawdhri (2003:16)
284 Ardika (2008:226)
285 Ananda (2016:574)
286 Haisl wawancara, 26 Nopember 2016
287 Chawdri (2003:17-18)
288 Nila (2000:96)
289 Bandem dan de Boer (2004:87)
290 Nala (1999:56)
291 Astra (1997:152-153)
292 Astra (1997)
293 Chadwri (2003:3)
294 Dalam Dibyasuharda (1990:25)
295 dalam Santiko (1992:54)

-
- 296 Miarta (2016:332)
297 Sobur (2009:46)
298 Subagia (2016:78)
299 Pekandelan (2009:43)
300 Jaman (2009:9)
301 Moonier (2008)
302 Watra (2008:84); Zoetmulder (2014:332)
303 Watra (2008:85)
304 Nyoman Geguh (wawancara, 28 Nopember 2016)
305 Watra (2008:86)
306 Chawdhri (2003:97)
307 Suhardana (2010:99)
308 Granoka (2010:70)
309 Hooykaas (2002:28)
310 Suryasin (2013:76)
311 Karang (2012:8)
312 Choudri (2011:21)
313 Avalon (2013:121); Ariptra (2010:76)
314 Narayana (1999:65)
315 Narayana (1999:86)
316 Sukayasa (2007)
317 Ghazalli (2012:76)
318 Sugata (2008:98)
319 Sharma dkk (1987)
320 Sukayasa (2007:30-31)
321 Maswinara (1999:65)
322 Kardji (1999)
323 Pott (1966:2)
324 Rahadjo (2002:187)
325 Kieven (2013:95)
326 Bjonnness (2015:26)
327 Dastri (2011:32)

Daftar Pustaka

- Agastia I B G. 1994. *Ida Pedanda Made Sidemen Pengarang Besar Bali Abad Ke 20*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Ardika dkk. 2013. *Sejarah Bali dari Prasejarah Hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press.
- Ardhana, dkk.2012. *Raja Udayana*. Denpasar: UNUD Press.
- Ardhana, dkk.2015. *Calonarang dalam Kebudayaan Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan.
- Arikunto, Suharsini. 2010. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung : Rhineka Cipta.
- Astra dkk. I Gede Semadi.2001. *Kamus Sanskerta-Indonesia*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.
- Astra.Semadi.1997. *Birokrasi Pemerintahan Bali Kuno Abad XII-XIII Sebuah Kajian Efigrafis (disertasi tidak diterbitkan)*. Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.
- Avalon's, Arthur. 1998. *Tantra of The Great Liberation*. Denpasar: Upada Sastra.
- Avalon's, Arthur.2015. *The Serpent Power The Secrets of Tantric and Shactic Yoga*. New York:Dover Publications.
- Bandem,dkk. 1989. *Transformasi Sastra Calonarang di Dalam Seni Pertunjukan Calonarang di Bali (Laporan Penelitian, Tidak diterbitkan)*. Denpasar: ISI.

- Bandem, deBoer.2004. *Kaja dan Kelod Tarian Bali Dalam Transisi*. Jogyakarta: Institut Seni Indonesia.
- Budastra. I Gusti Putu.1977. *Empat Lembar Prasasti Bali Kuno*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Dokumentasi Propinsi Bali.
- Bandem, I Made.2013. *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: STIKOM Bali.
- Bugin, Burham. 2010. *Metodologi Penelitian Sosial*. Surabaya : Airlangga University Press.
- Bhudiartini. Pan Putu.2000. *Pengertian Barong dan Rangda*. Denpasar: Dharma Murti Perguruan Kanda Pat.
- Covarrubias. Migguel.2013. *Pulau Bali Temuan yang Menakjubkan*. Denpasar: Udayana University Press.
- Connolly. Peter.2002. *Aneka Pendekatan Studi Agama*. Yogyakarta: Lkis.
- Data Bali Membangun.2016. *Bali dalam Data Statistik dan Membangun 2016*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.
- Denzin.K.Norman,Lincoln.S.Yvonna.1994. *Handbook Qualitative Research*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Donder, I Ketut. 2007. *Kosmologi Hindu (Penciptaan, Pemeliharaan, Dan Peleburan Serta Penciptaan Kembali Alam Semesta)*, Surabaya : Paramita.
- Dibia I Wayan.2012. *Taksu Dalam Seni dan Kehidupan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi Foundation.

- Dibia I Wayan.1999. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: MSPI.
- Dibia I Wayan.2003. *Estetika Dalam Pembangunan Bali*. Denpasar: Program Magister Ilmu Agama dan Kebudayaan UNHI.
- Dibia, I Wayan.2010. *Geliat Seni Pertunjukkan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi Foundation.
- Dibyasuharda.1990. *Dimensi Simbl Metafisik dalam Simbol Ontologi Mengenai Akar Simbol*. Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.
- Durkheim. Emell.2009. *The Elementery Form of Religion*. Yogyakarta: LKIS.
- Djelantik, Anak Agung Made. 1990. *Pengantar ilmu Estetika*. Jilid I. Denpasar : Sekolah Tinggi seni Indonesia.
- Djelanatik, Anak Agung Made.1992. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika* Jilid II. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.
- Endraswara, Suwardi. 2012. *Metode Penelitian Filsafat Sastra*. Yogyakarta: Layar Kata.
- Endraswara, Suwardi.2003. *Metodelogi Penelitian Kebudayaan*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Eliade, Mircea. 2002. *Mitos Gerak Kembali yang Abadi Kosmos dan Sejarah*. Yogyakarta: Ikon Teralitera.

- Geertz, Clifford.1960. *The Relegion of Java*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Geertz, Clifford.2000. *Negara Teater*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Guba, Denzin. *Teori dan Paradigma Penelitian sosial*. Yogyakarta: PT. Tiara Wacana.
- Goris.R.1935. *The Relegios Character of Bali Village Comunity*. Denpasar: Udayana Press.
- Goris.R. 1974. *Beberapa data Sejarah dan Sosiologi dari Piagam-Piagam Bali*.Jakarta: Bhratara.
- Ghazali. Adeng, Muchtar.2011. *Anrtropologi Agama Upaya Memahami Keragaman Kepercayaan, Keyakinan dan Agama*. Bandung: Angota IKAPI Alfabeta.
- Hartoko, Dick.1991. *Pemandu di Dunia Sastra*. Yogyakarta: Kanisius.
- Heraty Toeti.2012. *Calon Arang the Story of a Women Sacrificed to Patriarchy*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Hooykaas. C. 1978. *The Balinese Poem Basur an Introduction of Magic*. Laden: Voor Taal, Volkenkunde.
- Hooykaas. C.1974. *Cosmogony and Creation in Balinese Tradition*. Laden: Voor Taal, Volkenkunde.
- Hooykaas, C. 2002. *Surya Sevana Dari pandita Untuk Panditadan Umat Hindu*. Surabaya: Paramitha.
- Iqbal, Hasan. 2012. *Pokok-pokok Metodologi Penelitian dan Aplikasinya*. Bandung : Ghalia Indah.

- Kaelan. 2005. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filsafat: Paradigma Bagi Pengembangan Penelitian Interdisipliner Bidang Filsafat, Budaya, Sosial, Semiotika, Sastra, Hukum, dan Seni*. Yogyakarta: Paradigma.
- Kantor Dokumentasi Budaya Bali.1997. *Alih Aksara Lontar Babad Calonarang*. Denpasar: Kantor Dokumentasi Budaya Bali Propinsi Tingkat I Bali.
- Kardji, I Wayan.1999. *Ilmu Hitam dari Bali*. Denpasar: CV. Bali Media.
- Korn. V.E.2013. *Bentuk-Bentuk Sentana Menurut Hukum Adat Bali Masa Kolonial*. Denpasar: Udayana University Press.
- Koentjaraningrat.1987. *Sejarah Antropologi I*. Jakarta: UI Press.
- Kumar, Phuspendra.2006.*Natyasastra of Bharatamuni*. India Bharatiya: New Bharatiya Books Cooperation.
- Marsa I Wayan. 2014. *Pementasan Calonarang Sebagai Media Pembelajaran Pendidikan Agama Hindu di Desa Pakraman Padangbai* (Tesis tidak diterbitkan) Denpasar: IHDN Denpasar.
- Moleong, J. Lexy. 2012. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Muhadjir, Noeng. 2002. *Metodelogi Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta : Rake Serasin.

- Muljana. Slamet.2004. *Menuju Puncak Kemegahan Sejarah Kerajaan Majapahit*. Jogjakarta: LKIS.
- Namawi, H. Hadari. 2013. *Metodelogi Penelitian Sosial*. Yogyakarta : Gajah Mada University Perss.
- Nurgiantoro,Burhan.2010. *Teori Pengkajian Fiksi*. Jogjakarta: Gajah Mada University Press.
- Padmodarmaya, Pramana.1988. *Tata dan Teknik Pentas*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Pals, L. Daniel.2008. *Seven Thoery of Religion*. Yogyakarta: Qalam.
- Peursens, C.A.van.1988. *Setrategi Kebudayaan*. Yogyakarta:Kanisius.
- Puerbatjaraka, R.Ng. 1926. *De Calonarang, Koninklijk Institut Voor de Taal-Land-en Volkenkunde van Nederlandch-Indie, s-Granvenhage-Martinus Nijhoff*.
- Pudja, Gede. 1992. *Theologi Hindu (Brahma Widya)*. Jakarta: Yayasan Dharma Sarathi.
- Puja, IGN. Arinton.1986. *Peranan Banjar pada Masyarakat Bali*. Denpasar: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Inventarisasi dan kebudayaan Daerah.
- Piliang, Yasraf Amir.2005. Menciptakan Keunggulan Lokal untuk Merebut Peluang Global: Sebuah Pendekatan Kultura. Dalam Seminar “Membedah Keunggulan Lokal dalam Konteks Global”. Tanggal 26 Juli 2005. Denpasar: ISI Denpasar.

- Raka Putra. Cekorde.2015. *Babad Dalem Warih Sira Dalem Kresna Kepakisan*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Redfield, Robert.1969. *Peasant Society and Culture*. Chicago, New York: Holt Rinehard and Winston.
- Rema, Nyoman.2006. *Penyatuan Siwa-Buddha Pemikrian I Gusti Ngurah Bagus*. Denpasar: Pascasarjana IHDN Denpasar.
- Riana, I Ketut.2009. *Nagara Kretagama, Masa Keemasan Majapahit*. Jakarta : Media Kompas Nusantara.
- Ritzer, George. Goodman. 2012. *Teori Sosiologi, dari Sosiologi Klasik Sampai Perkembangan Terakhir Postmodern*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rota I Ketut.1990. Bentuk Keterkaitan Seni Pertunjukan di Dalam Sastra: *Calonarang* Sebagai Satu Studi Kasus. (Orasi Ilmiah Tidak Diterbitkan). Denpasar: STSI Denpasar.
- Rota, I Ketut.1997.*Sastra Daerah Bali serta Peranannya dalam Seni Pertunjukan Tradisional Bali*. Makalah dalam Seminar di ASTI Denpasar, September 1988.
- Santoso, Riyadi. 2003. *Semiotika Sosial*. Surabaya: Pustaka Eureka.
- Santoso, Suwito. 1975. *Calonarang si Janda Dari Girah*. Terjemahan dari Tulisan Asli Puerbatjaraka. Jakarta: Balai Pustaka.
- Santiko, Hariani, 1992. *Bhatari Durga*. Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia.

- Sedyawati, Edi.1991. *Performing Arts*. Jakarta: Archipelego Press.
- Segara, S.Ag., Nyoman Yoga., 2000. *Barong dan Rangda*. Surabaya: Paramita.
- Soedarsono, R.M.1972. *Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Dramatari Tradisional di Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sobur Alek. 2002. *Analisis Teks Media*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Sugiyono. 2006. *Metode Penelitian Pendidikan (PendekatanKuantitatif, Kualitatif, dan R&D)*. Bandung : Alfabeta.
- Sukayasa I Wayan.2007. *Teori Rasa Memahami Taksu, Ekspresi dan Metodenya*. Denpasar: Program Magister Ilmu Agama dan Kebudayaan UNHI.
- Sukada, I Made.1987. *Pembinaan Kritik Sastra Indonesia:Masalah Sistematika Analisis Struktur Fiksi*.Bandung: Aksara.
- Suastika I Made.1997. *Calon Arang dalam Tradisi Bali*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Suamba, Ida Bagus Putu.2010. *Pengantar Filsafat India*. Denpasar: UNHI Denpasar.
- Subagia I Made.2014. *Ritual Tantrik Negerelang Barong dan Rangda di Desa Pakraman Kerobokan Kecamatan Kuta Utara Kabupaten Badung (Disertasi tidak diterbitkan)*. Denpasar: IHDN Denpasar.

- Sobur, Alex.2009. *Semiotika Kumunikasi*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Sura, I Gede. 2005. *Siwatattwa*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.
- Suhardhana Komang. 2010. *Panca Yadnya di Bali Sebagai Kurban Suci*. Paramita: Surabaya.
- Sinha, S.C. 1991. *Dictionary Of philosophy*. New Delhi: Anmol Publication PVT. LTD.
- Siswanto. 2010. *Metode Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Schari Agus.2002. *Estetika Makna Simbol dan Daya*. Bandung: ITB.
- Sharma, Madama Mukunda.1987. *The Theory of Rasa in Sanskrit Literature*. Dalam Widya Pustaka. Denpasar: Fakultas Sastra Universitas Udayana.
- Shasangka, Damar.2010. *Sabda Palon I*. Malang. Dholpin.
- Swellengrebel, J.L.1984. Balinese History and The Elements of Balinese Culture. (chapter two). In: *Bali: Studies in Life, Thought, and Ritual*. Netherlands: Foris Publications Holland.
- Tagel, I Dewa Made.2015. Teks Siwagama dan Implementasinya di Kota Denpasar. Disertasi tidak Diterbitkan. Denpasar: Program Pascasarjana IHDN Denpasar.
- Titib, I Made, 2000. *Teologi & Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.

- Tim Penyusun.2004. *Sejarah Keberadaan Lontar dan Kodifikasi Lontar di Bali*. Denpasar: PUSDOK.
- Tista. I Gusti Ayu. 1976. *Topeng dan Pementasan Seni Klasik*. Denpasar: Pemerintah Tingkat I Bali.
- Teeuw. A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra : Pengantar Teori Sastra*. Jakarta : Pustaka Jaya.
- Yudabakti, Watra I Wayan.2007. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*.Surabaya: Paramita.
- Yoga Segara, Nyoman. 2000. *Mengenal Barong dan Rangda*. Paramita : Surabaya.
- Vickers, Andrian.1989. *Bali: A Paradise Created*. Barkeley, Singapore:Perplus Editions.
- Wiratini Ni Made.2009. *Problem Peranan Wanita Dalam Seni Pertunjukan Bali di Kota Denpasar, Kajian Bentuk, Fungsi, dan Makna*. Malang: Bayu Media Publishing.
- Wirawan, Komang Indra.2015. *Keberadaan Barong dan Rangda Dalam Dinamika Religius Masyarakat Bali*. Surabaya: Paramita.
- Wiana, I Ketut.2004. “Menuju Bali Jagadhita: Tri Hita Karana Sehari-hari” dalam *Bali Menuju Jagadhita: Aneka Perspektif*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Zoetmulder. PJ.1983. *Kalangwan*. Jakarta: UI Press.
- Zoete, De Beryl dan Spies, Walter.1973. *Dance and Drama in Bali*. Kualalumpur: Oxford University.

Lampiran 1:

UCAP-UCAP

Ariwijil, waduan ira hyang batari durga, nora ta hana waneh mengaran puasira ni calonarang, dadia.....surem ikanang trena treni, bukirna akeketaning taru aking, antian madurgama kang rinjani. Kascarya...riwus angerangsuk kunang berawi, wak bajra pengastutin nira. Alungguh sang hyang dasa aksara marewantenin dalemin sarira, karingkes menadining panca, tri, dwi aksara, ang kalawaning ah, ngadeg Om kara sumusang maring siwa duaranku.

Ah...Ah...Ah...

Ong indah ta kita hyang hyang ning parama wisesa, guna jawa guna bali muang guna terusin, rem rem ikanang tri buana, sedeng aku ngerangsuk kawisesan, anyeleg aku ring akasa umor wateking dewata teka tarung akasa cakra walalidek, agelung aku siwa geni murti, surya candra geni ring netran ku, sang hyang ludra murti ring lidah ku, sang hyang candi geni murti ring kiwa tengen, sang hyang siwa gori ring ungkurku, sang hyang surya koti ring harepku, lumaris aku ke gunung agung sinembah denira sang hyang tohlangkir, muang widyadara widyadari.

Melesat saking gunung agung anapak aku ring catus pata sinembah denira sang hyang catur buana muang buta kala durga bucaru.

Riwus mangkana mamujug ring setra ganda mayu umedek ring Hyang Nini Bagawati masarira Hyang Berawi. Warnanen aku

ngerangsuk aji ugig. Gumeter ikanang pertiwi genjong ikang tri loka rep sire ikang tri buana kumenyar ring sariranku meawak geni murti murub, kagiat angerangsuk kunang busana, abasma aku, suda atining wong, alisah aku swetaning rah, agelang kiwa limaning wong, agelang tengen sawit usus panjang abaang sejroning wong, aselimet aku basang wayah, akekudung aku jejaringan wong, asekar tajuk atining wong, yan samun mangkana sang apa wani lawan ingulun, salingke manusa Dewa kasor deningulun, apan aku meawak Durga, jeleg aku maring purwa, kinasihin dening Sang Hyang Iswara matemahan, leak petak wenang aku anruwekaken sisya 555 diri, jeleg aku maring kidul kinasihin dening Sang Hyang Brahma matemahan leak Bang wenang aku anruwekaken sisya 999, jeleg aku maring pascima kinasihin dening Sang Hyang Mahadewa matemahan leak jenar wenang aku anruwekakken sisya 777 diri, jeleg aku maring utara kinasihin dening Sang Hyang Wisnu matemahan leak ireng wenang aku anruwekkaken sisya 444 diri, jeleg aku maring madya kinasihin dening Batara Guru matemahan leak Manca warna wenang aku anruwekaken sisya 888 diri.

Saksana...

Sisyan sisyan ku presama, mai mai mai, leaaaaaakakkkk, tulung tulung tulung sri ibunta keparan pandung dening taskara maguna.

Mai...

Saat di pohon gedang:

“Saluwirin peasangan rerajahan acep acepan cetik mandi upas tanek basang basang saluwirin pakaryan manusa sakti durjana teluh desti nerang jana leak presama nembah lawan ingulun.

Hahahahahhaha...

Ah anggapati,

Ih mrajapati,

Uh banaspati,
Eh banaspati raja,
ha ha ha ha ha ha...ngerangki...selesai...

(Dialog mengikuti lakon carita)

Pangideran/Ngerehan

Ih, yayinku prasama umijil kita maring pangideraning buana. Mijil saking wetan, utara, pascima, daksina, petak, maireng, ulon jenar, muang abang warnanta, sira aku umijil maring tengahin madya, mancawarna warnania, leak sakti mawisesa kang kinaran.

Ahahaha...

Lenda, Lendi, Kandi Guyang, Wok Sisya Mesawang Dana, muang Rarung pwakita. Mangke enak pada yatna-yatna kita presama. Anyukti rupa, menadining leak desti mautama.

Ahahaha...

Mahapatih, tontonakena kawisesanku mangke, yan tan pejah kita, dudu aku ngaran leak sakti mawisesa.

Ahahaha...

Ucap patih:

Ih, walanata pwa kita, menawa natan maweruha kita, yayateki rakreane patih. Prapta mengkene haneng kedatuanta. Aptian ning ulun amerih ikang patinta, mapan agung yata dosanta, tan surud-surud anerang nerang jagat angrista wang tanpa dosa, ring endi swadarmaning kasinatrianta, swadarmanining sang angabekaken sastra aji, yayan mingkene sad lwirnian kaya kayeng rilampa ira sang aswatama, angwarahaken pinaka tosning pandita tosning brahmana, nanging winia mejah rare ring tengahing garba, dong mengkena sesananin kasinayria kaya kamu?

Kita kelohtah ring rat angelaraken pengiwa, naging singsal denta rikalanian angabekaken pengiwa, saknian kite metangian rered

yata kasidian ikang pengiwa. Apa yata sujatnan pengiwa, pangiwa pinaka pirantinin durga, pinaka pamidanda, wenak katiwakaken pinaka pamidanda klawan wong sang angawe dusta, nanging kita beda aniwakaken pidanda klawan wong tan hana sadosania, kita amati mati wong tanpa dosa, yata metangian ulun prapta mengkene biprayanira amrejaya pwe kita.

Ucap patih:

Riwus angransuk busana, agelung candi rebah, asekar aksara sija, anting-anting ratna kumala nengen katekaning ngiwa, dadia umeter ikang tri buwana bur bwah swah.

Risapawijil sira rakreana patih, marewentening jagat. He, walunateng dirah kita, panugrahan hyang berwi kasiwi denta, maya kimika mengarn calonarang.

Ape mengaran calonarang? Ca celatik le lambih rang pingit

Marehang bongkol lidahmu kasiwi sang hyang berawi anyujur pertiwi lidahmu metu ikanang geni mengaran calonarang.

He, kita, ingulun wus kamaweruh riketatwanmu. Yan kita anyuti merwentening pengulun setra sang hyang nini bagawanti sih ri kita, bentar ikang sti darni. Manadi liak gundul kita.

Yan kita nyutirupa merwntening kayangan dalem sih hyang berawi, pinaka ciri angulun-ngulun suaran asu mung gagak mepremada hyang durga penadin ta. Yan kiita anyuti rupa marewentening pasar agung sih yang brtara mrlanting sinawurin suaran ayam rikala wengi menadi leak waringin sungsang kita. Yan nyuti rupa marewntening catus pata sih yang kalantaka sinaurin snalup sekar pudak menadi leak kala dengan kita.

(Stil putra tatasan)

Patih nantang rangda

Ih, kita leak presama. Batara gunung agung hyang tohlangkir je panugrahante.

Malesat saking gunung agung anapak kamu ring catus pata matemahang sang hyang catur buana muang buta kala durga bucaru kita, meawak geni murti, nanging leak ugig kagelaran puakita, abasma kamu suda atining wong, agelang kiwa limaning wong, aselimet kamu basang wayah, akekudung kamu jejaringan wong, asekar tajuk atining wong, jeleg kamu maring purwa kinasihin dening Sang Hyang Iswara matemahanleak petak.

Maring kidul kinasihin dening Sang Hyang Brahma matemahan leak Bang, maring pascima kinasihin dening Sang Hyang Mahadewa matemahan leak jenar, maring utara kinasihin dening Sang Hyang Wisnu matemahan leak ireng, maring madya kinasihin dening Batara Guru matemahan leak Manca warna.

Saluwirin pepasangan rerajahan acep acepan cetik mandi upas tanek basang basang saluwirin pakaryan manusa sakti durjana teluh desti nerang jana leak presama rebut sire krianan patih, kayamangke.

Lampiran 2

FOTO & DOKUMENTASI



Gambar 1

Beberapa Teks *Calonarang* dalam *Lontar* Koleksi I Wayan Kajeng
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 2

Pementasan Dramatari Calonarang Gita Banda Praja dengan Lakon Kautus
Larung Dipentaskan pada Upacara Wali di Pura Dalem Kesiman.
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 3

Pementasan Dramatari *Calonarang* dengan Lakon Perkawinan *Mpu Bahula*, dan Nampak Dalam Gambar Pada Saat Prosesi *Watangan* sebuah Penggambaran dari Banyaknya Warga Dirah yang Mengalami Kematian oleh Sanggar Gita Bandana Praja di Pura Jagatnata Nopember 216 (Sumber: dok Gses, 2016)



Gambar 4

Pementasan Dramatari *Calonarang* Dengan Lakon *Ngeseng Waringin*, dan Nampak pada Gambar pada saat *Pandung* sedang Berhadapan dengan Walu Nateng Dirah oleh Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar pada Upacara *Wali* di Pura Dalem Sumerta. (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 5

Lakon *Ambekin Kawisesan* oleh Sanggar Gita Bandana Praja di Pura Dalem Sumerta pada Upacara *Wali* (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 6

Aktor "*Matah Gede*" dalam Sebuah Pementasan Dramatari *Calonarang* (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 7
 Patih *Taskara Maguna*
 pada Saat Pementasan
 Dramatari *Calonararang* di
 Depan Pura Jagatnata
 Denpasar
 (Sumber: dok Gases,2016)



Gambar 8
 Patih *Madri* pada
 Pementasan Dramatari
Calonararang di Pura Dalem
 Gede Sumerta Denpasar
 (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 9

Tokoh *Condong* pada Pementasan Dramatari *Calonarang* Pada Mahalanggo di Kalangan Ayodya Artcenter
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 10

Sebelah Kiri Gambar Adalah *Penasar Punta* dan Pada Kanan Gambar Adalah *Penasar Wijil*
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 11

Pementasan Tari *Barong* pada Pementasan *Calonarang* Biasanya Tarian ini Dipentaskan pada Awal Pementasan oleh Gita Bandana Praja Denpasar (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 12

Tokoh Rangda Gita Bandana Praja yang Diidentikan dengan Walu Nateng Dirah (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 13
Tokoh *Bondres I Tapak*
dan *I Kaki* pada
Pementasan Dramatari
Calonarang Gita Bandana
Praja di Pura Dalem
Kesiman
(Sumber: dok Gases, 2017)



Gambar 14
Sisya Sedang Menari Bersama *Walu Nateng Dirah* dalam Pementasan Sekaa
Gases Bali (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 15
Nampak Kostum Penari *Rangda*
yang Dikenakan Ketika
Menarikan Tarian Rangda pada
Pementasan Sanggar Gita
Bandana Praja Denpasar
(Sumber: dok Peneliti,2016)



Gambar 16
Nampak Seorang Penari *Liku* Keluar dari Panggung Belakang Melalui
Langse pada Saat Pementasan Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar di Pura
Jagat Nata (Sumber: dok Gases,2016)



Gambar 17

Hiasan *Tingga* Sebagai Sthana *Walu Nata* Ketika *Memurthi* menjadi *Rangda*
(Sumber: dok, Peneliti 2016)



Gambar 18

Penggunaan Cahaya Tradisional Berupa Obor pada Saat Pementasan
Calonarang (Sumber: dok Peneliti 2016)



Gambar 19

Rembug Pragina dalam Menentukan *Pepeson* dan *Peduman Karang* Pada Pementasan *Calonarang* di Pura Jagatnata Denpasar
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 20

Adegan *Watangan* yang Diupacarai dengan Ritus Kematian Dalam Pementasan *Calonarang* Gita Bandana Praja di Pura Dalem Kesiman
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 21
 Penempatan Titik pada Hiasan
 Wajah yang Menunjukkan
 Harmoni sehingga Indah pada
 Tokoh *Bondres* Dalam
 Pementasan *Calonarang Gita*
Bandana Praja di Pura Jagatnata
 (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 22
 Salah Satu Jenis Kain *Prada* yang Sering digunakan Kostum Penari
Calonarang (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 23

Adegan *Ngurek* pada Pementasan *Calonarang* di Pura Dalem Kedaton Kesiman Denpasar Timur (Sumber: dok Peneliti 2016)



Gambar 24

Tarian Tukang *Rangda* sedang Melakukan Prosesi *Ucap-Ucap* (Sumber: dok Peneliti, 2016)



Gambar 25

Punyan Gedang yang Ditempatkan Secara Khusus dalam Mandala Tepatnya di Depan Tingga (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 26

Sangah Cucuk Terpasang di Depan Tingga Menghadap Tingga Sebagai Tempat Persembahan Untuk Memuja Hyang Bhatāri



Gambar 27
Banten Kalangan dan Banten
Kawas Pengundang Digunakan
pada Saat Pementasan
 (Sumber: dok, Gases, 2016)



Gambar 28
Rerajahan salah satu Kekereb dalam Pementasan Calonarang
 (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 29

Penari *Rangda Ngeruji* atau Memperlihatkan Postur *mudra* yang Disebut dengan *Abhaya Mudra*
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 30

Penari Matah Gede
Memperlihatkan Postur Jari
Nyigit yang Menyerupai Sikap
Abhaya Mudra
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 31

Postur *Ngawawa* yang
Dipertunjukkan Oleh Sosok
Condong Ketika Hendak
Menemui *Matah Gede* pada
Lakon *Kautus Larung* di Pura
Dalem Kesiman
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 32

Postur *Jari Nyumput* yang
Diperlihatkan *Pandung* atau Patih
Taskara Maguna Sebelum
Menghunus Kerisnya Untuk
Melawan *Walu Nateng Dirah* atau
Matah Gede



Gambar 33

Sikap *Anjali* atau *Manganjali* yang Mirip dengan *Sangka Mudra* Dilakukan Oleh Siswa *Calonarang* ketika Hendak Menghadap beliau pada Pementasan Dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Desa Adat Sumerta (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 34

Matah Gede Memeperlihatkan Postur *Nuding* atau *Pertiwi Mudra* yang Sering Diperlihatkan pada pementasan Dramatari *Calonarang* di Desa Kesiman (Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 35

Rangda dalam Pementasan Calonarang Sedang Menunjukkan Postur Ngeregep pada Saat Pementasan Calonarang di Pura Dalem Kesiman
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 36

Rangda yang Menunjukkan Postur Ngebat atau Japa Mudra pada Pementasan Gita Bandana Praja di Desa Sumerta Kauh Denpasar
(Sumber: dok Gases, 2016)



Gambar 37

Seseorang yang *Trance* atau *Kerauhan* Ketika Pementasan Dramatari *Calonarang* dilangsungkan
(Sumber: dok Peneliti, 2016)



Gambar 38

Adegan *Nguning* yang Dilakukan *Pepatih* dalam Pementasan Dramatari *Calonarang Gita Bandana Praja* Denpasar
(Sumber: dok Peneliti, 2016)

Tentang Penulis

Dr. Komang Indra Wirawan, S.Sn., M.Fil.H atau orang sering mengenal Komang Gases. Jebolan program Doktor Ilmu Agama IHDN Denpasar aktif dalam bidang berkesenian, akademisi, budayawan dan pemerhati spiritual Hindu Bali. Riwayat pendidikan beliau adalah S1 di ISI Denpasar Jurusan Pedalangan, S2 Jurusan Filsafat Hindu dan Program Dotoral Ilmu Agama IHDN Denpasar. Dalam bidang akademik, beliau menjabat sebagai Dekan Fakultas FPBS IKIP PGRI Bali yang sebelumnya menjabat sebagai WD III di fakultas yang sama, dan ketua UKM Seni IKIP PGRI Bali. Selain menduduki jabatan akademisi itu, beliau aktif sekali memberikan seminar berkaitan dengan seni dan budaya Hindu.

Dalam bidang berkesenian, beliau adalah praktisi seni pementasan Calonarang, baik dalam konteks pementasan, filosoi fis Calonarang dan ilmu spiritual Calonarang yang beliau aplikasikan dalam berbagai kegiatan. Beliau aktif menari Calonarang sebagai penari Matah Gede, Pengundang Calonarang, dan menarikan Rangda dalam konteks seni tari sakral dan non sakral. Selain itu, beliau juga sering diundang untuk memberikan Dharma Tula tentang *kerauhan*, spiritual Bali dan hal-hal yang berhubungan mistisisme Bali.

Selain itu beliau adalah ketua yayasan Gases Bali, yakni Yayasan yang bergerak dalam bidang seni dan budaya Hindu Bali. Melalui yayasan ini pula, beliau mengaplikasikan nilai-nilai seni dan budaya serta spiritual kepada masyarakat untuk kembali kepada jati diri beragama Hindu Bali.

Tentang Editor

I Ketut Sandika, kelahiran Nyalian 11 Pebruari 1988. Riwayat pendidikan adalah lulusan S1 di IHDN Denpasar, kemudian mengambil program pascasarjana di IHDN Denpasar juga. Selain sebagai editor, beliau juga aktif dalam menulis dan melahirkan beberapa karya buku, seperti Siwa Tattwa dan Tantra yang sangat diminati oleh berbagai kalangan. Selain itu, ia aktif juga dalam kegiatan workshop, pengkajian Tantra dan memandu meditasi Tantra Aksara. Mistisme Nusantara dipelajari dan dijadikan laku dalam kehidupannya, sehingga apapun yang berbau Nusantara selalu dijadikan objek kajiannya.